

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti
nastavnoga smjera

Viktorija Grgić

Forma teksta zbirke *Forma teksta* i medijska umjetnost

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Goran Rem, prof. u trajnom zvanju

Sumentorica: dr. sc. Sanja Jukić, doc.

Osijek, 2019.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti
nastavnoga smjera

Viktorija Grgić

Forma teksta zbirke *Forma teksta* i medijska umjetnost

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentor: dr. sc. Goran Rem, prof. u trajnom zvanju

Sumentorica: dr. sc. Sanja Jukić, doc.

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 30. travnja 2019.



Viktorija Grgić, 0122215457

Sažetak

U središtu je rada zbirka *Forma teksta* autorice Ane Delimar i Viktorije Grgić. Paralelna, a u jednom dijelu i trijadna, stilistička i intermedijalna analiza vršit će se prema tekstualnim strukturama forme, teme i subjekta i to nakon uspostave kompozicijskoga i poetičkoga „okvira” na razini zbirke. Svrha ovog rada je prikazati tri medijalne strategije i medijsku umjetnost pri međusobnim dodirima. Prvoj medijalnoj strategiji pripada medij književnosti, odnosno zbirka *Forma teksta*, koja prima drugomedijske kodove, od čega je najviše zastupljen kôd likovne umjetnosti. Preostale dvije medijalne strategije pripadaju multimedijalnim umjetnicima – Borisu Demuru i Vladu Marteku, od kojih prvi, kao primarno likovni umjetnik, prima književnost, dok je drugi na kodnoj granici – između književnosti i likovne umjetnosti. Medijskoj umjetnosti pripada, također multimedijalni umjetnik, Ivan Ladislav Galeta koji je, uz prethodno spomenuta dva, pripadao Novoj umjetničkoj praksi. Ona je svoj vrhunac postigla sedamdesetih godina 20. stoljeća usporedno s hrvatskim pjesništvom koje danas kategoriziramo kao *suvremeno*. Reprezentativne tekstne predloške *Forme teksta* čine *Hommage* i *Kaže Martek čitajte Maljeviča* Viktorije Grgić, kao i *poslijepoezija ili riječi omotane slikom* i *Zovem se film* Ane Delimar. Za usporednu analizu odabrana je zbirka tekstova/radova *...Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* Borisa Demura. Dok je za filmski predložak odabran eksperimentalni film, također multimedijalnog umjetnika, Ivana Ladislava Galeta *TV Ping-pong* (1976./1978.).

Ključne riječi: pjesništvo, stilistika, intermedijalnost, likovna umjetnost, eksperimentalni film.

Prije svega, ovim putem zahvaljujem mentoru prof. dr. sc. Goranu Remu i sumentorici doc. dr. sc. Sanji Jukić na pomoći oko odabira konkretne teme ovog rada i na prenesenom znanju tijekom studijske prakse, koje je poslužilo kao temelj ovom radu. Ovim diplomskim radom, koji sam po sebi predstavlja svršetak jednog studijskog i početak novog, životnog razdoblja, završila sam onime čime sam zapravo htjela započeti na prvoj godini studiranja. Naime, želja mi je bila upisati studij povijesti umjetnosti i hrvatskog jezika i književnosti, stoga sam se lomila između ta dva područja. Tijekom srednje škole i dolaskom na fakultet preferirala sam jezik, u odnosu na književnost. Tako se tijekom studiranja dogodila obrnuta situacija gdje sam uvidjela kako mi književnost, a posebice poezija, omogućava ono što bi i povijest umjetnosti – poniranje u umjetnost. U književnim kolegijima koje su držali profesor i profesorica, s kolegicom Anom Delimar iznikla je konceptualna rukopisna zbirka koja je dobila nagradu za najbolji rukopisni prvijenac na 29. pjesničkim susretima u Drenovcima 2018. godine. Kako je Drenovačka nagrada ukoričenje rukopisa, na poticaj urednika Franje Nagulova, došlo se, od početnih petnaestak pjesama, do pedesetak njih, od kojih je svega sedam tekstova iz početnoga rukopisa. Intervencije urednika bile su nešto na razini naslova, a ponajviše na razini forme zbog tiska, odnosno grafički već zadanog formata zbirke Drenovačkog nakladništva. Početna četiri ciklusa rukopisa svedena su na tri, a *Gošća* je ostavljena na jednom tekstu i služi kao svojevrsni *intermezzo*. Sam naslov zbirke, neposredno prije odlaska u tisak, promijenjen je i glasi: *AV + 1*. Time se želi sugerirati na vizualnost i ludičnost tekstova, gdje su prva slova inicijali imena autorica, a iza broja jedan krije se Gošća. Tako *Forma teksta* prenosi maštu; igre jezikom i vizualnost tekstova koja je bliska likovnoj umjetnosti. Spoj jezika i likovne umjetnosti bio mi je san koji je sad na neki način ostvaren u ovom radu, ili, bolje rečeno, započet jer otvara još mnoga pitanja i polja za daljnje analize.

Kraj ovoga dijela rada i početak novoga započela bih Bahtinovim stavom: *samo u poeziji jezik razotkriva sve svoje mogućnosti, jer su zahtjevi prema njemu tu maksimalni: sve njegove strane napregnute su do krajnosti, dopiru do svojih krajnjih granica, poezija kao da izažima sve svoje mogućnosti i jezik tu nadilazi sam sebe.*¹

¹ (Bahtin 1974:278) citirano prema: Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 125

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Kompozicijska razina i poetički kontekst zbirke <i>Forma teksta</i>	2
2.1. Forma teksta <i>Forme teksta</i>	2
2.2. Teorizacija pjesništva <i>Forme teksta</i>	4
3. Tri medijalne strategije i medijska umjetnost	6
3.1. Stilistički pristup pjesničkom tekstu <i>Hommage</i> i zbirci ... <i>Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...</i> Borisa Demura	8
3.1.1. <i>Hommage</i> spirali u pjesničkom tekstu <i>Hommage</i>	8
3.1.2. Spiralni susret likovne umjetnosti i književnosti ili o temi	13
3.1.3. Tautološka konceptualnost ili semiotički ludizam	17
3.1.4. Umjetnički subjekt	19
3.2. Trijadna stilistička analiza teksta <i>Kaže Martek čitajte Maljeviča, poslijepoezija ili riječi omotane slikom</i> i poezije Vlade Marteka	21
3.2.1. Kvadratna forma	21
3.2.2. Predpoezija, poezija, poslijepoezija	23
3.2.3. Vizualni subjekt	27
3.3. Perspektiva eksperimentalnog filma	29
3.3.1. Intermedijalna perspektiva pri dodiru predložaka <i>Zovem se film</i> i <i>TV Ping pong</i> ..	30
3.3.2. Montaža je sve i sve je u montaži	30
3.3.3. Moje je ime Eksperimentalni film	32
3.3.4. Režiserski subjekt	36
4. Zaključak	37
5. Literatura	38
6. Prilozi	42
6.1. Viktorija Grgić, <i>Hommage</i>	42
6.2. Viktorija Grgić, <i>Kaže Martek čitajte Maljeviča</i>	43
6.3. Ana Delimar, <i>poslijepoezija ili riječi omotane slikom</i>	44
6.4. Vlado Martek, <i>Čitajte Maljeviča</i>	45
6.5. Ana Delimar, <i>Zovem se film</i>	46

1. Uvod

U radu će se prikazati intermedijalne homologije reprezentativnih tekstova zbirke Ane Delimar i Viktorije Grgić sa slikarstvom i medijskom umjetnošću, točnije filmom. Sveukupno gledajući, ta zbirka tekstova, metajezično i tautološki naslovljena kao *Forma teksta*, plodno je tlo za intermedijalne analize s medijima iz likovnog i šireg područja. Stilističkom analizom pjesničkih tekstova intermedijalno će se, ali i lingvostilistički, pristupiti raščlambi pojedinih tekstualnih struktura kao što su forma, tema i subjekt. Kako je forma temeljna oznaka koda poezije, ali i mjesto gdje se očituju drugomedijski kodovi, naslov zbirke i naslov ovog rada *Forma teksta* zbirke 'Forma teksta' upućuju na to kako će naglasak biti upravo na tom medijalnom žarištu. Rad je koncipiran u tri dijela. U prvom dijelu teorijski se nastoji uspostaviti kompozicijski i poetički okvir zbirke *Forma teksta*. U drugom dijelu stilistički, ali i intermedijalno, analizirat će se pjesnički predlošci s drugim takvim predlošcima koji graniče s književnošću i likovnom umjetnošću. U pitanju je paralelna analiza teksta Viktorije Grgić *Hommage* i zbirke tekstova/radova Borisa Demura ...*Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* Potom slijedi trijadna analiza tekstova: *poslijepoezija ili riječi omotane slikom* Ane Delimar i *Kaže Martek čitajte Maljeviča* Viktorije Grgić s Martekovim tekstovima koje je imenovao *poslijepoezijom*. U tom dijelu naglasak je na tautološkoj konceptualnosti i semiotičkom ludizmu, odnosno na procesu pisanja kao svjesnom autorskom činu pomoću niza metajezičnih i intermedijalnih signala. Pri analizama glavne teorijske vodilje bit će knjige Gorana Rema (*Pogo i tekst*) i Josipa Užarevića (*Kompozicija lirske pjesme*). U trećem dijelu susrest će se kôd teksta Ane Delimar *Zovem se film* i kôd eksperimentalnog filma Ivana Ladislava *Galete TV Ping-pong* (1976./1978.). Pritom će poslužiti knjiga Ante Peterlića *Teorija filma*. Naglasiti je da će se u radu analizom svakog pojedinog dijela komunicirati s ostalim dijelovima radi medijalnih kontakata filmske i likovne umjetnosti. Budući da je zbirka *Forma teksta* vizualnog karaktera, a i sam naslov upućuje na vizualni kôd zbirke, opravdano bi se moglo postaviti pitanje: Ima li u zbirci *Forma teksta* tekst prednost pred formom ili forma pred tekstom? Do odgovora na to pitanje doći ćemo analizom na nekoliko mjesta u ovom radu. No, ukratko je odgovoriti da bez obzira na to što je naglasak na samoj formi teksta, ona nikako ne isključuje tekst. Dapače, tekst na neki način oblikuje formu i, nadopunjavajući se, postaju jednakopravne.

2. Kompozicijska razina i poetički kontekst zbirke *Forma teksta*

2.1. Forma teksta *Forme teksta*

Prije nego što pokušamo uspostaviti kompozicijski okvir u koji bismo rasporedili tekstove, prokomentirati je naslov zbirke.

Naslov *Forma teksta* nosi metajeziku funkciju² i čini naglasak upravo na metajezikosti, odnosno usmjerenosti iskaza na vlastiti kôd. Naslov je označitelj koji podrazumijeva činjenicu o samoreflektiranosti teksta kao građe, postupka i značenja. Jezik je, u svakom smislu, poiman samodostatno. Dakle, naslov izravno upućuje na srž ili kostur nekog umjetničkog djela – kompoziciju. U knjizi *Kompozicija lirske pjesme* Josip Užarević objašnjava kako je kompozicija prije svega oblik, ali ona nije samo grafički izgled, odnosno tek forma, već i funkcija određenog unutarnjeg impulsa.³ Drugim riječima, kompozicija nije ništa manje unutarnja od sadržaja, teme, i ideje. Već je naslovno upozoreno na dvostruki karakter tekstova obuhvaćenih zbirkom. Ludistički su nastrojeni, sadržajno i grafički podijeljeni, a svakodnevno, kulturno i umjetnički preokupirani. Upravo je forma temljena oznaka koda poezije⁴, ali i mjesto gdje se očituju drugomedijski kodovi. Stoga nas naslov izravno uvlači u područje intermedijalnosti, a time i u vizualnu poeziju gdje poezija, kao što i sam naziv kaže, postaje *vidljiva*.

Sada prelazimo na uspostavu kompozicijskog okvira, odnosno cikluse kao jednu od kompozicijskih makroveličina⁵. Zbirka *Forma teksta* sadrži pedeset i četiri teksta koji su raspoređeni unutar četiri ciklusa pri čemu je ciklusni kriterij isključivo autorstvo. Ciklus *ludizam u sitne sate* potpisuje Viktorija Grgić, a *ludizam i ostale misli iz tuš-kabine* Ana Delimar. Od preostala dva *opsežna*⁶ ciklusa, *ponedjeljak i ostale bolesti* pokušaj je zajedničkog kreiranja nonsensnog teksta, a ciklus *gostovanje* sadrži „poklonjene“ tekstove Gošće.

² Zoran Kravar, *Lirska pjesma*, u: *Uvod u književnost* (Škreb, Zdenko; Stamać, Ante, Zagreb: Globus, 1998) str. 483.

³ Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 11.

⁴ Goran Rem, *Pogo i tekst* (Zagreb: Meandarmedia, 2011), str. 133. str. 76

⁵ Prema podjeli Josipa Užarevića kompozicijskim veličinama, osim ciklusa, pripadaju i opus, knjiga i pjesma. Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 87.-104.

⁶ Prema Josipu Užareviću optimalna ciklusotvorbena brojka je tri do deset pjesama, stoga su u ovom slučaju ciklusi okarakterizirani kao *opsežni*. Isto

Iako su tekstovi formalno raspoređeni, mogu se prepoznati dva tipa organizacije teksta. S jedne se strane nalaze tekstovi koji crpe iz subjektivne osjećajnosti i doživljajnosti, s druge strane one koje manipuliraju intermedijalnošću, intertekstualnošću, metajezičnošću pa i transmedijalnošću.

Prvi je tip najmanje zastupljen, a čine ga oba teksta ciklusa *gostovanje* i tekstovi dvaju ciklusa nad kojima autorstvo polažu autorice zasebno; *Prekid*, *Kosa mi je glasna*, *Do kraja spuštam rolete*, *Zemlja je tampon*, *Oči širom zatvorene*; -17, *Tišina: osječci p l/r avac*, *Bole me tvoje oči*, *Pitaš što ako*, *Nostalgija za predviđenom budućnosti*. U navedenim se tekstovima iza motivskog repertoara kriju prepoznatljivi antropološki konstituenti koji svjedoče o kontekstu svakodnevnih preokupacija bez obzira na ludički i nonsensni način iskaza.

Drugi je tip pjesama brojniji, a čini korpus koji ispituje mogućnosti vlastita medija, odnosno tematizira igru označitelja sa sviješću o jezičnom materijalu kao i sa sviješću vlastitog koda koji kontaktira s drugomedijskim kodovima. Tom bi korpusu, primjerice, pripadali tekstovi: *Hommage*, *Fields of Gold*, *Glupost na žaru*, *Martekov sonet*, *Kaže Martek čitajte Maljeviča*, *Samo mi molim vas recite na koju policu da stavim srce*, 1974., *Isprogramirala sam ti pjesmu*, *Demurova nategnuta spirala*; *Svi psi idu u raj*, *Slaganje*, *Make a pattern, break a uzorak*, *Drava*, *Kolaž*, *Zovem se film*, *No hay banda*, *Dekonstrukcija*, *Malešni medo*, *poslijepoezija ili riječi omotane slikom*, *Interferncija...*

Lektira je inspirativno, ponovno sadržajno i grafički, bila ključnim čimbenikom pri oblikovanju tekstova. Preokupacija ovog rada bit će likovno i jezično orijentirano pjesništvo Borisa Demura i Vlade Marteka.

2.2. Teorizacija pjesništva *Forme teksta*

Iz same kompozicije da se naslutiti poetika prethodno raščlanjene zbirke. Zbirka suvremene poezije konceptualnog predznaka *Forma teksta* rezultat je suradnje dviju studentica diplomskog studija Hrvatskog jezika i književnosti Filozofskog fakulteta u Osijeku, Viktorije Grgić i Ane Delimar. Ciklusi autorica pisani su zasebno te u konačnici spojeni u jednu knjigu. No, iščitavanjem pjesničkih tekstova vidljiva je svojevrsna podudarnost prije svega na razini forme i teme. Primjerice, na razini teme uočljiva je podudarnost motiva, prije svega onih koji pripadaju massmedijima i transmedijalnosti, a model spirale okupirao je formu obje autorice. Zaključuje se kako je na nastanak, uvjetno rečeno, zajedničkog rada i podudarnih elemenata utjecala višegodišnja studijska lektira i stručna literatura s kojom su se autorice susretale.

Lektira koja izvire iz *Forme teksta* pripada korpusu suvremenoga hrvatskog pjesništva od 1940. do 1991. godine, odnosno korpusu intermedijalnog pjesništva.⁷ Intermedijalnost se, zbog svog opsežnog shvaćanja, može ukratko objasniti kao prisutnost vizualnog, audiovizualnog i auditivnog medija u tekstovima gdje računalni medij pripada vizualnom i audiovizualnom mediju. Što će reći da je vizualna poezija, kao najzastupljeniji žanr konkretne poezije⁸, u sferi intermedijalnosti. Uz pojavu intermedijalnosti, kao fenomena suvremenog hrvatskog pjesništva, naročito prisutnog 70-ih godina, dolazi i do naglašenije pojave pjesništva iskustva jezika⁹, a tiče se i analizirane zbirke. Dakle, predmet odabranih tekstova zbirke *Forma teksta* izrazita je metajezičnost – poigravanje jezikom i istraživanje njegovih potencijala. U nekim pjesničkim tekstovima dolazi i do vizualnih ostvarenja gdje se izostavlja biografski iskaz i ispovijed duše i magija riječi, odnosno vidljiva je demistifikacija pjesničkog pisanja. Dakle, naglašena je spomenuta metajezična funkcija koja upućuje na formalnostilske odmake. Osim cvjetanja intermedijalnosti i pjesništva iskustva jezika, u 70-im godinama

⁷ U povijesnoj i teorijskoj studiji *Pogo i tekst* profesor Goran Rem korpus je hrvatskog pjesništva iskustva intermedijalnosti sažeto i pregledno prikazao autorske poetike gdje započinje 40-im godinama 20.stoljeća i *Koreografijom* Bore Pavlovića kao prvim tekstom korpusa intermedijalne poezije, a završava 2010. godinom gdje u znaku transmedijalnosti *nastupaju identitarni upiti, s jedne strane hipertekstirano autobiografsko, a s druge internetovsko i blogovsko*. Goran Rem, *Pogo i tekst* (Zagreb: Meandarmedia, 2011), str.76.

⁸ Pjesme čiji nam oblik i organizacija riječi na papiru pomažu pri razumijevanju njihova značenja. Konkretna poezija se dijeli na vizualnu poeziju, fonetičku poeziju, spacijalnu poeziju, grafičnu poeziju, itd.

⁹ Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo; razdioba* (Zagreb: Kolo, 1971) U toj monografiji o pjesništvu *iskustva jezika* Mrkonjić govori kao o pjesništvu koje je naglašeno svjesno svoje tvarnosti, odnosno svojega medija.

dolazi i do plodnog susreta verbalnog i vizualnog, ali nastavlja se i u postmodernom vremenu.¹⁰

Što se tiče određivanja termina vizualne poezije, profesor Goran Rem u svojoj studiji *Pogo i tekst* rasvjetljava nam razlikovanje dvaju pojmova. Tekstovi koji su u potpunosti podređeni vizualnosti naziva *vizualnim pjesmama*, a oni koji vizualnost posreduju u samo jednom svom dijelu, dakle djelomično, imenuje kao *pjesme vizualne osjetljivosti*.¹¹ Time se odabrani pjesnički tekstovi usustavljaju u poeziju konkretne vizualne osjetljivosti, ali i u vizualnu poeziju jer sadrže jedne i druge.

Upravo na tragu pjesništva iskustva jezika i intermedijalnosti, tekstove možemo svrstati i pod, već spomenutu, konkretnu poeziju. U uvodu eseja *Riječi i slike* Branka Stipančić navodi kako je u konkretnoj poeziji *riječ* oslobođena *pravila igre koja vrijede unutar jezika*.¹² Prema autorici riječ postaje *zanimljiva kao materijal kojim se djeluje i nije vođena gramatikom i sintaksom govora, već pravilima vizualnosti i strukturalnosti. Komunikativni prostor jezika zamijenjen je specifičnom estetičkom porukom*.¹³ Ako bismo se nadovezali na riječi Branka Maleša iz njegove knjige *Razlog za razliku – poruka više nije sredstvo općenja nego sam cilj*,¹⁴ zaključili bismo da je jezik postao glavni instrument ili kôd za eksperimentiranje unutar vlastitog medija ili izvan njega.

¹⁰ Branka Stipančić, ur., *Riječi i slike; Words & Images* (Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost - Zagreb, 1995), str. 12

¹¹ Pogo i tekst 87.

¹² Branka Stipančić, *Riječi i slike; Words & Images* (Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost - Zagreb, 1995), str. 18

¹³ Isto

¹⁴ Branko Maleš, *Razlog za razliku – "Novi tradicionalizam" i negacija književne tradicije*, (Zagreb : Altagama, 2002). str. 151.

3. Tri medijalne strategije i medijska umjetnost

Pojasniti je detaljnije tri medijalne strategije već spomenute u samom uvodu. Od raznolike lektire korpusa suvremenoga hrvatskog pjesništva za analizu su odabrani tekstovi multimedijских umjetnika Vlade Marteka i Borisa Demura koji su u svom umjetničkom stažu pristupili i mediju knjige. I jedan i drugi ispituju prostor pjesme s nekovrsnim nadrealističkim likovnjačkim osjećajem i proširuju jezik različitim istraživanjima u vizualnom.

Zbirka *Forma teksta* očigledno pripada mediju književnosti jer joj je polazište upravo medij knjige, iako prima drugomedijske kodove kao što je: kôd filma, likovna umjetnost, glazba, ali i izvanestetski, računalni mediji. U radu će biti prisutne tri medijalne strategije od kojih je prva, ujedno i u središtu rada, zbirka *Forma teksta* intermedijalnog karaktera, odnosno književnost koja prima medije izvane, ali i interliterarno¹⁵ korespondira s drugim pjesničkim ostvarenjima. Druga je medijalna strategija vezana uz Borisa Demura, medijskog umjetnika, točnije, primarno likovnog umjetnika koji prima književnost. Treća je jednom riječju Vlado Martek – književnik/umjetnik na granici između dvije umjetnosti. Dakle, ovdje tekst treba primati kao *tekst-indikator*, *tekst koji je intertekstualni i interkodni indikator* koji će nuditi *niz drugomedijskih tragova, kao indikacija odsutnosti njihove kodne zalihe te kao smjer koji je naznačila sugestivnost teksta*.¹⁶

Termin medijska umjetnost danas obuhvaća umjetnost novih tehnologija i umjetnost novih medija. Posljednjih tridesetak godina koristili su se i generalni termini: multimedija, elektronska umjetnost, prošireni mediji i dr. Medijska umjetnost 90-ih godina poima se u kontekstu medijske kulture – otvorenom području praktičnog djelovanja i kritičke teorije na razmeđu konceptualne umjetnosti¹⁷, društvenog i političkog aktivizma i tehnologije.¹⁸ Medijskoj umjetnosti bio je priklonjen i Ivan Ladislav Galeta, multimedijски umjetnik koji je

¹⁵ Magdalena Medarić u članku *Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić)* govori o aspektu interliterarnosti kojim se uspostavlja relacija između dva književna teksta – književne reminiscencije, aluzije i citati koji se odnose na tuđi književni tekst ili svoj vlastiti, stariji tekst. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić, Pavao Pavličić, ur., *Intertekstualnost i intermedijalnost* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988), str. 112

¹⁶ Goran Rem, *Pogo i tekst* (Zagreb: Meandarmedia, 2011), str. 57

¹⁷ Konceptualna umjetnost smjer je u suvremenoj umjetnosti početkom 60-ih godina 20.st. Sam naziv naglašava značaj ideje u odnosu na materijalno postojanje djela kao predmeta, a umjetnost se dovodi u vezu s filozofijom. Konceptualni umjetnici brišu granice između medija (slika, skulptura), a osim teksta uvode film i fotografiju. Jasna Salamon, *Likovna umjetnost* (Zagreb: Profil, 2013), str. 440

¹⁸ <https://www.culturenet.hr/default.aspx?id=23038>, 20. 12. 2018.

širio granice umjetnosti, ali i multimedije. Medijskoj umjetnosti pripada i konceptualna umjetnost, u kojoj jezik postaje važan nosilac poruke i tretira se na neutralan način kao sredstvo objektivnog priopćavanja informacija. Takvoj umjetnosti bili su priklonjeni članovi Grupe šesterice autora koja je od polovice 70-ih godina djelovala u Zagrebu, a jedni od njih su upravo umjetnici bitni za ovaj rad – Boris Demur i Vlado Martek.¹⁹ Stoga je medijska umjetnost, između ostalog, poveznica među odabranim umjetnicima – Borisa Demura, Vlade Marteka i Ivana Ladislava Galeta koji su ujedno pripadali i Novoj umjetničkoj praksi²⁰ u Hrvatskoj.

Vizualno je pjesništvo, kao univerzalno sredstvo komunikacije, odabralo sliku i time nadišlo ograničavajuće aspekte jezika i pisma. Slika, baš kao i medijska umjetnost kako tvrdi Sanjin Sorel, *daje pismu prostornost – treću dimenziju*²¹; *brže se usvaja od pisma te se trajnije memorira, kao što se i objekti predstavljeni slikom bolje uočavaju*²². Zbog toga su odabrani tekstovi vizualne naravi pogodno kodno mjesto za prekodiranje kodom drugog medija.

Osvrnemo li se na pojam intermedijalnost, ono bi se metaforički objasnilo kao *uzajamno osvjetljivanje umjetnosti (wechselseitige Erhellung der Künste)*, a ono je, kako tvrdi Dubravka Oraić-Tolić, u svom eksplicitnom dijelu oblik citatnosti.²³ Upravo će se intermedijalnošću, kao i interliterarnošću osvijetliti umjetnost trojice multimedijских umjetnika.

¹⁹Branka Stipančić, *Riječi i slike*, u: *Riječi i slike; Words & Images* (Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost - Zagreb, 1995), str. 21

²⁰ Nova umjetnička praksa odnosi se na različite umjetničke pojave u razdoblju od 1966. do 1978. godine, a obuhvaća i hrvatske umjetnike, pripadnike generacije 40-ih i 50-ih, koji nastavljaju praksu konceptualnih umjetnika i proširuju područja likovne umjetnosti na nove medije. Jasna Salamon, *Likovna umjetnost* (Zagreb: Profil, 2013), str. 480

²¹ Sanjin Sorel, *Konkretno i konceptualno u pjesništvu Zvonimira Mrkonjića* (Rijeka: FLUMINENSIA, god. 20 (2008) br. 2, str. 95-107) str. 100

²² Isto, str. 100

²³ Dubrava Oraić *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*, u: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, ur. Zvonko Maković i dr. (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988), str. 143

3.1. Stilistički pristup pjesničkom tekstu *Hommage* i zbirci ...*Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* Borisa Demura

3.1.1. *Hommage* spirali u pjesničkom tekstu *Hommage*

Slijedi nam stilistička analiza pjesničkog teksta *Hommage*²⁴ iz ciklusa *ludizam u sitne sate* autorice Viktorije Grgić, koja će se vršiti prema tekstualnim strukturama forme, teme i subjekta pomoću metajezičnih signala.²⁵ Poseban naglasak bit će stavljen na formu kao intermedijalnu strategiju vezanu uz Borisa Demura jer upravo je forma pjesničkog koda, kako je već rečeno, mjesto gdje se očituju drugomedijski kodovi.

Prema Josipu Užareviću jedna od bitnih odrednica lirskog teksta je dakle kratkoća ili malenost, a njezina osnova leži u jednoj emociji, jednoj misli, jednom doživljaju koji razvija lirska pjesma.²⁶ To svakako utječe na njezinu perceptibilnost, odnosno obuhvaćanje teksta jednim pogledom.²⁷ U slučaju promatranog pjesničkog teksta nikako ne možemo govoriti o kratkoći, već ga možemo okarakterizirati kao izrazito opsežan tekst. Unatoč opsežnosti, ona ne utječe na nemogućnost perceptibilnosti već se tekst „prima” odjednom na što utječe njegova vizualnost. Točnije, tekst je napisan u obliku kaligrama, odnosno spirale. Dakle, tekstualni prostor metajezično je delineaniziran i time odstupa od koda tradicionalne lirike kao *osne stratifikacije teksta*²⁸. Metajezičnost je na formalnoj razini prisutna upravo u samoj *razgradnji* – jer se razgrađuju konvencionalne strukture i značenja.²⁹ Dakle, razgradnja se postiže odstupanjem od vertikalne forme prema spiralnoj. Pritom je važno uočiti da lirska prostornost ovdje igra vrlo važnu semantičku ulogu. Naime, pjesnički znak naglašava isključivo vizualno-prostornu dimenziju, realizira svoj svijet u plohi, zanemarujući vremensku prostornost. Upravo zbog tog podatka treba *tražiti granicu između pjesništva i slikarstva*³⁰. Dakle, spiralna forma pjesničkog teksta *Hommage* intermedijalna je poveznica s Demurovim likovnim ostvarenjima motiva spirale. U zborniku *Riječi i slike* Mladen Lučić iznosi podatke o Demurovu spajanju teksta i znaka: *Nakon otkrivanja spirale 1983. godine, 1989. godine*

²⁴ Tekst *Hommage* nastao je 2013. godine i prvotno je bio naslovljen *Balada o spirali*. Iste godine zauzeo je prvo mjesto na županijskoj smotri *LiDraNo*. Naslov je naknadno preimenovan u *Hommage* radi posvete ne tako davno preminulom umjetniku Borisu Demuru (1951.-2014.). Vidi pod: Prilozi 6.1.

²⁵ Goran Rem u uvodu knjige *Poetika brisanih navodnika* (1988.) ističe kako je metajezičnost kao strukturni i razlikovni element spram tradicionalnog pjesništva izrazito prisutan u suvremenom, neoavangardnom, a posebno u postmodernističkom pjesništvu. Javlja se u tekstovima iskustva jezika koji se bave materijalnosti jezičnog znaka.

²⁶ Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 20.

²⁷ Isto, str. 41.

²⁸ Goran Rem, *Poetika brisanih navodnika* (Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988), str. 71

²⁹ Isto, str. 32.

³⁰ (usp. Vuletić 1982), prema Užarević, str. 42

*prvi put će upotrijebiti tekst kao sastavni dio crteža, što će se sve češće ponavljati u bezbrojnim spiralnim skicama, premda tekst često neće biti vezan uz problem spirale, nego će jednostavno bilježiti Demurove misli i nadalje vezane uza slikarske probleme, kao što su svjetlo, boja, gesta...*³¹

Jedan je takav njegov rad*Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...*³² koji se intertekstno ocrtava u formi i motivima teksta *Hommage..* Ta knjiga na primatelja ostavlja dojam pisanih memoara i dnevnika jer su nerijetko ispisani datumi, događaji iz umjetnikova privatnog života kao i bilješke umjetničkih inspiracija i razmišljanja. Najviše traga ostavlja umjetnikova očaranost spiralom gdje asocijativno zapisuje pojmove vezane uz spiralu što dodatno predočava crtežima. Zbirka je ispisana rukom – crnim flomasterom na bijeloj podlozi što nam sugerira njegovo rabljenje crno-bijele tehnike u likovnosti, posebice u likovnim radovima kada je isključivo slikao crne i bijele spirale i koristio zakrivljenju (spiralnu) liniju kao primarni element. To se može dovesti u odnos s apstraktnim³³ i primarnim³⁴ slikarstvom i njegovim uzorima – Kazimirom Maljevičem³⁵ i Julijem Kniferom³⁶. No, ne dovodi nas samo Demurova likovna tehnika u vezu s velikim imenima. Demur se vodio idejom kako je sve u svijetu uređeno po principu spirale – od spiralne DNA, preko otisaka prstiju, do spiralnih galaksija. Mogli bismo reći da ono što je Maljeviču bio kvadrat, a Kniferu meandar, to Demuru predstavlja spirala – supremacija čistoga osjećaja u likovnoj umjetnosti, posve bespredmetne prirode, u skladu s Maljevičevim suprematizmom³⁷. Pretpostavimo tako da nije ni slučajan odabir imena njegovih prvih slikanih spirala *Bijela spirala na crnom platnu I i II* koja odgovara Maljevičevu

³¹ Mladen Lučić, *Boris Demur*, u: *Riječi i slike; Words & Images* (Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost - Zagreb, 1995), 134.str

³² Boris Demur,*Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* (Zagreb: Horetzky, 2007)

³³ Apstraktna djela oslobođena su vizualne realnosti i svode se na čiste likovne vrijednosti, linije, boje, oblike, kompoziciju. Prema vizualnim osobinama dvije su glavne struje apstraktnog slikarstva: geometrijska i organska apstrakcija. Jasna Salamon, *Likovna umjetnost* (Zagreb: Profil, 2013), str. 348.

³⁴ Smjer u suvremenome slikarstvu koji se razvio potkraj 1960-ih i trajao do kraja 1970-ih. Propitujući strukturalne elemente umjetničkoga djela, slikari primarnoga slikarstva stvarali su apstraktne slike, lišene estetskog i tematskog izraza, s jasno čitljivim procesom nastanka. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50372>, 5. 1. 2019.

³⁵ Suprematistički slikar koji pripada struji geometrijske apstrakcije. Najradikalnije je reducirao oblike na crni kvadrat na bijeloj podlozi (1913) i bijeli kvadrat na bijeloj podlozi (1918.). Jasna Salamon, *Likovna umjetnost* (Zagreb: Profil, 2013) str. 348

³⁶ Pripadao grupi hrvatskih umjetnika i teoretičara umjetnosti pod nazivom Gorgona koja je djelovala od 1959. do 1966. godine. Koncepti grupe odnose se na *ponašanje kao estetsku kategoriju, uporabu jezika kao medija ili „umjetnost kao ideju“*. Najpoznatiji je po svojim meandrima. Jasna Salamon, *Likovna umjetnost* (Zagreb: Profil, 2013), str. 398

³⁷ Kazimir Maljevič, *Nepredmetni svijet*, Kazimir Maljevič, (Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova, 1927/1981), str. 66

najpoznatijemu radu *Crni kvadrat na bijeloj podlozi*. Takvo neprekidno ponavljanje jednoga oblika pomoću različitih tehnika i igranje njegovim inačicama zadobiva ritualno značenje. Time dolazi do prepletanja igre i rituala, odnosno ludizma i duhovnosti. Navedenu korelaciju sa zbiljom, odnosno *igra zbiljom* ili *umjetnost nazbilj*, Dubravka Oraić Tolić imenuje ontoludizmom.³⁸ Osim samog Demurova neprestanog ponavljanja slikanja motiva spirale *od monokromnih pigmentnih mrlja na čistoj podlozi, s golim rukama i prstima u maniri tjelesnosti akcionog slikarstva i na sve većem formatu platna (do ciklusa Kozmičke spirale, 6x10m, za Muzički bijenale u Zagrebu 1993)*, ontološko je i samo oblikovanje spirale kao ornamenta o čemu govori Sonja Briski Uzelac u članku *Ludizam i umjetnost u tranzitnim vremenima*.³⁹ Oblikovanje takvog ornamenta teče centrifugalno, neprestano se ponavlja i time dobiva metaestetsku dimenziju. Prema Uzelac, ornament predstavlja *simbol kozmotvoračkog ritma (od prve cikcak-crte) i ima funkciju ritualnog obnavljanja čovjeka, širenja njegova mentalnog prostora, funkciju igračkog značenja*.⁴⁰ Svojom izvornom funkcijom ornament je posvećena igra, a ono ontološko u motivu spirale jest duhovno pronalaženje bitka, traganje za bitkom, duhovnošću i oslobađanjem. Time igra postaje *pustolovina metaforičnoga, mogućnost da se sve poveže sa svime i izrazi svime*, a spirala postaje *idealna forma*.⁴¹ Dakle, ontološki ludizam sadržan je u tekstu *Hommage* zbog toga što je ono intertekstualna poveznica sa zbirkom Borisa Demura, a intermedijalna u njegovu slikanju spirale. Pjesnički je tekst tako *hommage spiralnom umjetniku* u pravome smislu te riječi.

Promatrani pjesnički predložak svojim oblikom spirale posjeduje stilogenost, i to dvostruku. Tome pridonosi ozrcaljeni⁴² tekst u fusnoti ispisan drukčijim fontom na horizontalnoj razini što odstupa od konvencionalne vertikale, a ujedno je i metajezični postupak. Zbog spiralne naravi forme ne možemo govoriti o strofičnosti, ali možemo o okviru. Užarević navodi da *okvir u lirskoj pjesmi može biti shvaćen kao odnos početka i kraja pri čemu se podrazumijeva da ta veza uključuje i čisto semantički aspekt*⁴³. U *Hommageu* se okvir ostvaruje semantičkim i formalnim odnosom početka i kraja. U semantičkom smislu

³⁸Dubravka Oraić Tolić, *Ontološki ludizam*, u: *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Slon, 1996), str. 99.

³⁹ Sonja Briski Uzelac, *Ludizam i umjetnost u tranzitnim vremenima*, u: *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Slon, 1996), str. 91

⁴⁰ Isto

⁴¹ Isto, str. 92

⁴² Pod pojmom *ozrcaljeni tekst* misli se na sadržajnoj razini, nikako formalnoj.

⁴³ Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 50

pjesnički tekst započinje i završava motivom spirale u različitom padežnom obliku. Taj tematski aspekt odražava se i na formalni, u samom obliku spirale. Na formalnoj razini oblik spirale završava točkom kao njezinim segmentom, a ujedno predstavlja početak likovnog i pismovnog ostvarenja.

Metajezični postupci ostvaruju se na gotovo svim stilističkim razinama. Jedna od njih je i grafostilematska⁴⁴ razina prostora stranice, koji je kao dio strukture pjesme ravnopravan riječima. Dakle, ostvaren je suodnos leksičkoga i aleksičkoga tekstualnog prostora⁴⁵ time što bjelina igra važnu ulogu jer dijeli kaligram od fusnote, ali istovremeno ih spaja u cjelinu. Ako bismo odgovorili na pitanje s početka rada o prevladavanju teksta nad formom i forme nad tekstom, ne bismo se opredijelili ni za jedno od toga zbog toga što se forma i tekst, odnosno forma i sadržaj, nadopunjuju i čine cjelinu. Fusnotirani tekst, kao metajezični postupak, omogućuje pregledno čitanje spirale tako da vizualizacija i čitanje, odnosno znak i tekst imaju jednaku ulogu. To nas ponovno intertekstualno vraća na Demurovu spomenutu zbirku i njegovo spajanje teksta i znaka. Na grafostilematskoj razini pjesničkoga teksta uočava se i izostavljenost interpunkcije kojom se naglašava uzastopnost i kontinuiranost tekstovnog ritma, ali i subjektova tijeka misli. Ulogu interpunkcije zamjenjuje metajezik matematike, točnije interpolirani su matematički znakovi (=, -, +, →), čime se grafijskom intervencijom zamjenjuje leksički tekstualni sadržaj. Od grafostilema se pojavljuje, na svega nekoliko mjesta, crtica i točka. Odstupanjem od pravopisne norme ostvaruje se stilogenost time što se i eksplicitno u tekstu naglašava umjetnička sloboda i kreativnost: *oslobađanje kozmosa u izostavljanju interpunkcije – leksička norma = sloboda*. U zbirci *...Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* grafostilematska razina stilizirana je stalnim ponavljanjem trotočja između pojedinih sintagmi kao i na početku i kraju teksta. Kao i u tekstu *Hommage* prisutni su i matematički znakovi poput znaka jednakosti i strjelice. Vidljive su spojnice (*art-bio-tehnologija*), crtice (*...namjera – svijest – intuicija – mentalnost – realiziraju umjetnost...*), koje u ovome slučaju imaju funkciju izricanja približne vrijednosti. Odnosno, namjera, kao i svijest, kao i intuicija, kao i mentalnost – realiziraju umjetnost. Bitni dijelovi teksta u zbirci podvučeni su ili masno otisnuti, što je također jedan od metatekstualnih postupaka.

⁴⁴ Grafostilemom Krunoslav Pranjic u poglavlju *Stil i stilistika* naziva stilističku disciplinu koja popisuje-opisuje-vrednuje ekstralingvističke stilističke intenzifikatore ostvarene na planu (orto)grafije teksta uključujući osobito interpunkciju; jedinica stilskog pojačavanja na ovome planu jest *grafostilem*. U: *Uvod u književnost* (Škreb, Zdenko; Stamać, Ante, Zagreb: Globus, 1998) str. 196

⁴⁵Goran Rem, *Poetika brisanih navodnika* (Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988), str.69

Metajezični postupci na sintaktostilematskoj⁴⁶ razini promatranoga pjesničkog teksta ostvareni su odstupanjem od pravopisne norme u pisanju velikoga i maloga slova. Norma je ostvarena jedino početnom riječju – *Spiralni*, i kod vlastitih imena pri metajezično navedenoj lektiri – *M. Proust i Demur*. Gotovo cijelim tekstom dominiraju asindeton⁴⁷ i elipsa⁴⁸ kao sintaktostilemi koji, sa spomenutom izostavljenom interpunkcijom, dočaravaju asocijativnost, ali i *proces* koji se odvija simultano: (...) *vulgarizam + metaforičnost + slikovitost + sugestivnost = žargon = imaginacija spiralne transformacije* (...) Elipsom se, u ovome slučaju, postiže izrazita stilogenost zbog bezglagolskih izraza i rečenica i prevladavanja imeničkih oblika. Na ovom primjeru ujedno je prisutna distorzija kojom se, matematičkim semiotičkim sustavom, razbija sintaktička struktura.⁴⁹ A pravopisni normativni odmaci dolaze dodatno do izražaja zbog spajanja koda likovne umjetnosti i koda književnosti. Redukcijom izraza, točnije izostavljanjem glagola, sadržaj ne gubi, već dobiva šire značenje i elipsa je time stilogenija. Zatim se spirala reducira na samu jednu riječ i konačno na točku koja i nema nekog jezičnog značenja. Slično je i kod zbirke Borisa Demura. Na formalnoj razini prvo što možemo perceptibilno obuhvatiti u cjelini jest to da tekst odstupa od konvencije forme time što je postavljen horizontalno. Stilogenost je teksta uočljiva i po lišenosti svake gramatičke pravilnosti, odnosno bilo kakve pravopisne norme. Riječi i sintagme nižu se asocijativno, što na neki način podsjeća na, već spomenutu, dnevničku formu.

⁴⁶ *Sintaktostilematika*: na planu sintakse (proučava gramatička sredstva pomoću kojih se riječi spajaju u rečenične cjeline); *sintaktostilem*. Krunoslav Pranjić, *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost* (Škreb, Zdenko; Stamać, Ante, Zagreb: Globus, 1998) str. 195

⁴⁷ Krešimir Bagić u *Rječniku stilskih figura* asindeton svrstava pod figure konstrukcije i imenuje kao nizanje dviju ili više riječi, skupina riječi ili rečenica bez veznika; stil bez veznika. Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura* (Zagreb: Školska knjiga, 2012), str. 68

⁴⁸ Elipsa, kao i asindeton, pripada figurama konstrukcije. Ona prema Bagiću podrazumijeva izostavljanje dijela ili dijelova rečenice, kojim se narušava sintaktička norma, ali rečenično se značenje realizira. Izostavljeni se dijelovi mogu rekonstruirati zahvaljujući kontekstu ili komunikacijskoj situaciji. Uzrokuje sažetost i zgusnutost izražavanja. Isto, str. 92

⁴⁹ Navedeno prema predavanju *Analiza pjesničkog teksta* doc. dr. sc. Sanje Jukić na Filozofskom fakultetu u Osijeku 2016. godine.

3.1.2. Spiralni susret likovne umjetnosti i književnosti ili o temi

Tematska je tekstualna struktura analizirana pomoću dviju njezinih sastavnica – naslova i motiva. Uočavamo konvencionalnu poziciju naslova *Hommage*, koja najavljuje temu pjesničkoga teksta zbog funkcije imenovanja⁵⁰ teksta. Naslov nam se time nameće i kao metajezični signal koji implicira kôd čitanja pjesme. Ovdje se podudara kontekst zadan naslovom s kontekstima iz kojih tekst za sebe preuzima materijal obrade, odnosno naslovom se želi ukazati na izvantekstualnu zbilju i učiniti ono što nam otkriva sam pojam *hommage* – prikazati djelo, odnosno pjesnički tekst, u čast značajnoga umjetnika ili osobe, u ovome slučaju likovnoga umjetnika Borisa Demura, i to u njegovu stilu. *Hommage* se, dakle, odaje već analiziranom formom u obliku spirale, ali i motivima postignutim pomoću mnoštva metajezičnih i intermedijalnih signala, a cijeli tekst pripada ilustrativnom tipu citatnosti⁵¹. Promatrani je pjesnički tekst uglavnom vezan uz tematizirano, stoga je prisutna konstantna povezanost forme i sadržaja. Metatekstualnost je pojačana radi zadovoljavanja formalnoga i semantičkoga obrasca.⁵² Zbog formalne naravi teksta, tematska analiza neće biti ostvarena strofnim redoslijedom, nego navođenjem metajezičnih postupaka promatrajućeg teksta kao cjeline.

Na motivskoj je razini kôd teksta zasnovan na komunikaciji s vlastitim kodom – kodom književnosti, točnije s Demurovom već spomenutom zbirkom, ali i kodom likovne umjetnosti, na što nas navode intermedijalni signali. Stilska je intenzifikacija ostvarena ponavljanjima na fonostilematskoj⁵³ razini o čemu je pisao Branko Vuletić u knjizi *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak: Ponavljanjima glasova, riječi ili većih cjelina ostvaruje se jedan aspekt ritmičnosti pjesničkog govorenja kao i postupci unutrašnje motivacije: ponavljanjem se gradi eufoničnost i ikoničnost pjesničkog izraza*.⁵⁴ U tekstu *Hommage* ponavljanja služe kao sredstvo intenzifikacije i time čine organsku cjelovitost.⁵⁵

⁵⁰ Prema Josipu Užareviću naslov funkcionalno pripada zapravo cijelomu tekstu kao njegovo ime. Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 52

⁵¹ *Tip citatnosti u kojemu vlastiti tekst na svim planovima ilustrira tuđi tekst, bilo njegov smisao, bilo njegov položaj u kulturnoj piramidi, bilo receptivni obzor očekivanja kulturnog kanona*. Dubrava Oraić *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*, u: *Intertekstualnost i intermedijalnost* ur. Zvonko Maković i dr. (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988), str. 143

⁵² Goran Rem, *Poetika brisanih navodnika* (Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988), str. 43

⁵³ *Fonostilematika*: na planu fonetike i fonologije (glasove, njihove opozicije, distinktivnu semantičku njihovu relevantnost, sve jezične pojave koje su zvuk shvaćen kao psihički kvalitet ili supstancijalni kvantitet); *fonostilem*. Krunoslav Pranjić, *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost* (Škreb, Zdenko; Stamać, Ante, Zagreb: Globus, 1998) str. 195

⁵⁴ Branko Vuletić, *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak* (Osijek: Izdavački centar Revija, 1989), str. 85

⁵⁵ Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 60

Intenzifikacija je ostvarena aliteracijom, odnosno duplim dentalom *t* u riječima *grattage*, *frottage*, *arttedencija*. Vuletić o glasu *t* piše sljedeće: *Trenutni se udarci adekvatno izražavaju ponavljanjem trenutnih glasova; u primjerima koji slijede to su: k, d, g, t, b, p.*⁵⁶ Glas *t* doista pjesmom odzvanja udarcima koji pospješuje njezinu cjelovitost i otvara mjesto nekim drugim fonostilemima kao što je dental *s* u primjerima:

Spiralni umjetni performans; ispoljavanje sadističkog imažinizma; oslobađanje kozmosa u izostavljanju interpunkcije; leksička norma = sloboda, slikovitost + sugestivnost; imaginacija spiralne transformacije; od spiralnog pletera do Demurove spirale; fosili spiralnih otisaka prstiju u spirali zgusnutih boja; spiralnu spontanost; umjetnikova stvarnost = unutarinja stvarnost; oslobađanje iz spiralne kukuljice artprocesira do spoznaje; seciranje umjetnosti spiralama; segment spirale.⁵⁷

Kao što vidimo, spomenuta uloga fonostilema *t* da tvori cjelovitost sintaktički je zaokružena točkom na samo jednom dijelu teksta, i to upravo na samome kraju kao *jednom od najvažnijih, najsloženijih i najzanimljivijih fenomena u pjesmi*.⁵⁸ U takvim je ponavljanjima iščitljiva funkcija isticanja forme i tematske razine pjesme, odnosno njezinih vidova projiciranih pomoću temeljnih motiva teksta. Potvrđuje to ponavljanje glasa *s* koje prema Vuletiću može isticati svjetlost⁵⁹, a ono percipiramo kao nešto pozitivno, iskonsko, ali i kao otkriće (sjetimo se izraza „prosvjetljenje“ kao metafore). Stoga, ako bismo uzeli u obzir fonostilem *s* i ponavljajuće motive poput *spirale*, *slobode* i *umjetnosti* u različitim morfološkim izrazima, vidjeli bismo kako oni postaju kodni označitelji umjetnosti i poezije. Isticanje svjetlosti vezano je uz navedene motive koje također percipiramo kao pozitivne entitete. Da bi se umjetnost ostvarila u punom smislu potrebna je sloboda, a ona pak utječe na prosvjetljenje ili umjetnikovu inspiraciju koja konkretno dovodi, u Demurovu slučaju, do spirale. O razlogu posvećenosti motivu spirale piše Ilica Župan u monografiji *Boris Demur: spiralni ciklus*:

U ljeto iduće, 1983. godine, u stanju buđenja između sna i jave, ponad čela, u području „trećeg oka“, pojavila mu se žučkastobijela spirala, izvan vremena. Otad Demuru sve postaje spiralno – njegova umjetnost, život, svijest, intuicija, podsvijest. Slikarstvo,

⁵⁶ Branko Vuletić, *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak* (Osijek: Izdavački centar Revija, 1989), str. 91

⁵⁷ Vidi pod: Prilozi 5.1.

⁵⁸ (usp. Kravar 1983.), Užarević, str. 53

⁵⁹ „Ponavljanje visokih glasova *s*, *z*, *c* može biti vezano uz izraz svjetlosti“ (Vuletić, 1989: 91).

*performansi i videoperformansi, akcije, projekti, tekstovi-radovi i proglasi neotklonjivo su spiralni jer se izvanvremenska istinitost spirale objavila u mističnom trenutku otkrivenja.*⁶⁰

U pjesničkom su tekstu *Hommage*, kako je već rečeno, metajezično uvedeni motivi koji pripadaju kodu književnosti, ali likovnoj umjetnosti, stoga nam je govoriti o intermedijalnom postupku. To je ostvareno pomoću eksplicitno navedenih književnih i umjetničkih pokreta kao što su imažinizam⁶¹, nadrealizam⁶² i dadaizam⁶³. Zadnji je uveden pomoću onomatopeje: *Crni gavran dakče DADA; rat DADA DADADA*⁶⁴. Kako *dada* zapravo predstavlja dječje tepanje, ono je suprotstavljeno motivima *crni gavran* i *rat* gdje se upravo antitezom⁶⁵ naglašavaju jedne od ideja dadaizma kao što je apsurd, u ovom slučaju *rata*. Antiteza je zastupljena i u semantostilemima⁶⁶ *sadističkog (imažinizma)* i *samokontrole (temperamenta)* gdje *sadizam* i *samokontrola* posreduju napetu vezu i odaju raspolućenost koju iznosi lirski Nad-Ja subjekt između snažnog umjetničkog izražavanja i samokontrole. Uzelac govoreći o ludusu umjetnosti povezuje umjetnost i egzistenciju. Odnosno igru stavlja u korelaciju sa stvarnim, životnim igrama kao što je, jedna od najopasnijih, upravo rat gdje traumatizacijom dolazi do relativizma subjektivnosti. Tako igra zadobiva *ozbiljniji* karakter – predstavlja ontološku egzistenciju umjetnosti, u svom značenju počinje sadržavati pojam slobode koja se kao *elementarna smislena funkcija egzistencije očituje u svom najvišem, (najljudskijem) obliku u umjetnosti.*⁶⁷ Upravo su dadaisti nastojali umjetnošću iskazati slobodu i protest ratu i ukazati na besmislenosti civilizacije koja uništava vlastite vrijednosti. To su činili, između ostaloga, naglašenim razbijanjem sintakse⁶⁸; oslobođenjem teksta normativnosti i vezanosti, što je vidljivo i u postupcima analiziranog teksta.

Osim u samom pojavljivanju motiva književnoumjetničkih pokreta, metajezičnost je sadržana i u semantičkoj povezanosti tih motiva jer upravo je dadaizam utjecao na formiranje

⁶⁰ Ivica Župan, *Boris Demur: spiralni ciklus* (Zagreb: Meandar, 1999), str. 27

⁶¹ Nadrealizam (franc. surrealisme) je umjetnički pokret utemeljen manifestom Andrea Bretona u Parizu 1924. godine, izrastao neposredno iz talijanskog metafizičkog slikarstva i dadaizma te učenja Sigmunda Freuda. U nadrealizmu iracionalnost i imaginacija postaju dominantna kohezijska snaga. Jasna Salamon, *Likovna umjetnost* (Zagreb: Profil, 2013), str. 476

⁶² <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=27142>, 5.1. 2019.

⁶³ Dadaizam je nastao 1916. kao protest protiv krvoprolića u Prvom svjetskom ratu i besmislenosti civilizacije koja uništava vlastite vrijednosti. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=13655>, 5. 1. 2019.

⁶⁴ Vidi prilog

⁶⁵ Antiteza pripada figurama misli. Podrazumijeva izražavanje suprotnosti u iskazu povezivanjem dviju riječi, sintagmi ili rečenica suprotnog značenja. Bagić, Rječnik stilskih figura str. 51

⁶⁶ (...) Na planu semantike (planu značenja riječi i, pogotovu, značenja veza među riječima); semantostilem. str. 196

⁶⁷ Sonja Briski Uzelac, *Ludizam i umjetnost u tranzitnim vremenima*, u *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Slon, 1996), str. str. 85-86

⁶⁸ <http://proleksis.lzmk.hr/16671/>, 5. 1. 2019.

nadrealizma i konceptualnu umjetnost⁶⁹ kakve je naravi i sam tekst *Hommage*. Imažinizam u svom značenju sadrži riječ *slika*⁷⁰ što metajezično odražava na formu teksta *Hommage* – kaligram spirale, ali intermedijalno spaja sliku i tekst, odnosno likovnu umjetnost i književnost. Nadrealisti su se, kao i pripadnici dadaizma, *suprotstavljali konvencionalnoj uporabi jezika i njegovoj uobičajenoj semantičkoj strukturi*⁷¹, što smo naveli kao primjer na grafostilističkoj i sintaktostilematičkoj razini, a eksplicitno je navedeno u tekstu. U pjesmi je prisutan metajezik likovne umjetnosti kao što su: *grattage*⁷², *frottage*⁷³ i *dekalkomanija*⁷⁴, a za prve dvije likovne tehnike zaslužan je upravo nadrealizam⁷⁵ kao i za šifrirani citat⁷⁶ Andrea Bretona koji se može iščitati u našem tekstu: *diktat misli bez kontrole razuma*.

Intermedijalnost se prema likovnoj umjetnosti ostvaruje i izravnim navođenjem motiva performansa koji predstavlja oblik konceptualne umjetnosti. Preko tog motiva dolazimo i do Borisa Demura koji se svojedobno bavio performansom, a *fosili spiralnih otisaka prstiju u spirali zgusnutih boja* upućuju na Demurovu tehniku slikanja spirale prstima⁷⁷. Kako je glavni nositelj koda motiv spirale koji se neprestano ponavlja, on se u tekstu intertekstualno ostvaruje iz same lektire: *spiralni pleter, spiralna kukuljica, artkoncentracija, artprocesuranje, spiralni godovi*⁷⁸, ali se ostvaruje i intermedijalno: *od spiralnog pletera do Demurove spirale* čime se izriče kulturni prapočetak domaćeg motiva spirale i razvoj prema suvremenim likovnim ostvarenjima. Kod Demura je zanimljivo da je secirao motiv spirale do svih njezinih vidova i segmenata te izdvojio starohrvatski pleter koji

⁶⁹ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=13655>, 12. 1. 2019.

⁷⁰ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=27142>, 12. 1. 2019.

⁷¹ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=27142>, 12. 1. 2019.

⁷² *grattage* postupak otiskivanja trljanjem olovkom po komadu papira ili platna položena preko izluzane podne daske, gomile zapletenih konopaca. Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage>, 12. 1. 2019.

⁷³ *frottage* grebanje po slikarskom platnu; kolaž i kolaž-fotografije. Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage>, 12.1.2019.

⁷⁴ *dekalkomanija* nadrealistička slikarska tehnika nanođenja boje na ravnu površinu i zatim otiskivanja na papir uključujući i postupak zrcalenja. Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decalcomania>, 12. 1. 2019.

⁷⁵ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42748>, 12. 1. 2019.

⁷⁶ Dubravka Oraić Tolić u svojoj knjizi *Teorija citatnosti* (1990.) s obzirom na signale pomoću kojih neki tekst upućuje na postojanje tuđeg teksta u okviru svoga, dijeli na prave i šifrirane. Šifrirane citate odlikuju unutarnji signali kao što su, u ovom slučaju teksta *Hommage*, navođenje imena autora u bližem i daljem kontekstu (Borisa Demura), stilski postupci kao što su forma teksta (spiralna) i motivi tuđeg teksta isključujući navodne znakove i ostale vanjske citatne signale. str. 16

⁷⁷ Prema riječima Zdenka Rusa doznajemo više o toj Demurovoj tehnici: *Fokusirao se na slikanje rukama kao produbljen način uporabe vlastita tijela, na akcijsko odvijanje protoka slikanja. Stoga spirala nije simbol, nego realnost koja sjedinjuje prisutnu aktivnost slikara s gibanjem, s kretanjem univerzuma*. Zdenko Rus, Živjeti spiralno, U sjećanje na Borisa Demura (1951–2014), *Vijenac*, br. 530, <http://www.matica.hr/vijenac/530/zivjeti-spiralno-23412/>, 19. 1. 2019.

⁷⁸ Boris Demur, *...Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* (Zagreb : Horetzky, 2007)

je, mogli bismo reći, dio hrvatskog identiteta i kulturnog pamćenja, također u obliku spirale.⁷⁹ Dakle, u vizualnom motivu spirale, ali i simbolu velikog značenjskog potencijala sadržan je, već spomenuti, ontološki ludizam. Tako se, osim slikarskog, podjednako otvara filozofsko i literarno iščitavanje i tumačenje.

Intermedijalnost se ostvaruje i na morfonostilemtaskoj razini⁸⁰ gdje prevladavaju nizovi imenskih riječi, a na sintaktostilematskoj razini bezglagolske rečenice. Po Vuletiću, *eliminiranjem glagola obično se eliminira izraz trajanja, protoka vremena, pa se bezglagolska rečenica prima kao slika*, angažirana slika, slika nabijena emocijom, *a ne kao linearno razvedena rečenica, čija je jedina dimenzija vrijeme*.⁸¹ Upravo takva oblikovanja riječi i rečeničnih nizova u jednu homogenu sliku postaju intermedijalni signali koji nas dovodi do vizualne forme teksta *Hommage*, i time, ponovno, do likovne umjetnosti.

Prisutnost intermedijalnosti u prvom ciklusu Demurove zbirke vidimo po uvođenju medija fotografije, slikarstva, performansa, filma, odnosno svjetskih poznatih filmaša Jean-Luc Godarda⁸² (*Breathless*, 1960) i Ingmara Bergmana⁸³ (*Persona*, 1966.). Upravo ono što omogućuje intermedijalnu analizu i povezivanje suvremene poezije i modernih i eksperimentalnih filmova jest činjenica da se oboje opiru konvencijama utvrđenima tradicijom na strukturnoj i tematskoj razini te se koncentriraju na ono neobično, pa čak i naizgled nebitno, donoseći gledatelju/čitatelju nešto neočekivano i novo.

3.1.3. Tautološka konceptualnost ili semiotički ludizam

Na semantostilematskoj razini pjesničkog teksta segment: *nisam homo machina i ne pišem programirano* obilježen je metaforom kojom se tematizira proces pisanja gdje nam pjesnički tekst simulira pisanje o tekstualnoj procesualnosti. Tautološka konceptualnost⁸⁴ sadržana je pisanju o svjesnom, namjernom autorskom činu kao u primjeru negacije glagola *pišem*. Pojam *homo machina* ludistički je skovan od latinskih pojmova što bi u doslovnom

⁷⁹ Isto, str. 24

⁸⁰ *Morfonostilematika* popisuje-opisuje-vrednuje izražajna sredstva i stilističke postupke na panu morfologije; jedinica stilskog pojačavanja je *morfonostilem*. Krunoslav Pranjić, *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost* (Škreb, Zdenko; Stamać, Ante, Zagreb: Globus, 1998) str. 195

⁸¹ Za razliku od filma gdje su vrijeme i prostor bitne kategorije koje se razlikuju o klasičnih kategorija iz suvremene fizikalne teorije. Branko Vuletić, *Govorna stilistika* (Zagreb: FF press, 2006), str. 109

⁸² Francuski redatelj kulturnih filmova, kontroverzni filmaš kojemu je pravilo bilo kršenje pravila.

⁸³ Švedski filmski redatelj i scenarist, te kazališni redatelj i scenarist. S Federicom Fellinijem, smatra se jednim od najpoštovanijih i najutjecajnijih redatelja dvadesetog stoljeća.

⁸⁴ Takav tautološki aspekt konceptualne umjetnosti procvao je polovicom 70-ih godina za vrijeme djelovanja Grupe šestorice autora kada je došlo do osebujnog susreta između umjetnosti i jezika. Tautologija se javlja u jeziku kada znak ne upućuje na referenciju izvan jezika, a medij koji se sam na sebe referira postaje topos umjetnosti. *Riječi i slike*, Branka Stipančić, str. 27

prijevodu glasil: *čovjek mašina*. Taj se pak pojam semantički preklapa s programiranim pisanjem koji zahtjeva mehaničko pisanje, odnosno nešto usvojeno i nametnuto. Tom se stavu subjekt odupire negacijom i odbija biti dio normativa koje je prihvatio kolektiv, a nametnut je izvana. To je ujedno jedno od rijetkih mjesta u tekstu gdje se pojavljuje i Ja subjekt o čemu će biti riječi nešto kasnije. Procesualnost pisanja kao metajezični postupak prisutan je i na samom kraju, kao najbitnijem dijelu svakog pjesničkog teksta, koji je sintaktički zaokružen točkom: *pišem umjetnost memorijom olovke ne šalji je dulje ćeš živjet svršetak nema kraja ima segment spirale* → . Takvo „svjesno” ispisivanje teksta, odnosno pisanje o tekstu, čisto je metajezični postupak i ono postaje užice *u ispisivanju sebe (teksta), a sve manje o pisanju o nečem „egzistencijalno bitnom”*.⁸⁵ Za umjetničko djelovanje Borisa Demura doznajemo iz literature da je tekst bio neizostavan segment njegova rada, a već od 1974. godine izrađuje autorske knjige (*knjige-radovi*) gdje je tekst, iako nije primarnim interesom rada, svakako njegovim bitnim čimbenikom, a u neke od njih bile su vezane uz lingvistička istraživanja.⁸⁶ Tema Demurove zbirke između ostaloga je i proces pjesničkog stvaranja, odnosno umjetničko-likovno-pjesničkoga. Na likovnom području plesom vlastita tijela na desetmetarskom platnu oslikava svoje spirale⁸⁷, a na pjesničkom to čini izravnim igranjem izrazom *proces (spiralni artproces*⁸⁸) i opisivanjem same pripreme prije umjetničkog čina (...isključio sam kompjutor, ne rabim niti pisaću mašinu...povremeno isključim i telefon = drukčije ne može putovanje artkoncentracije⁸⁹) kao i za vrijeme čina: ...ionako mi je pisanjeslikanje a slikanje pisanje kroz spiralnu struju artsvijesti...⁹⁰; ...volim – stav – pisatislikati u govornom običnom jeziku, osobnoj art-bio-lingvistici-artgramatici spiralnoj...⁹¹ Uočljivo je kako se Demur poigrava sintagmama čineći neologizme: *ART + ARTPROCES, ARTPUT, ARTSVIJEST, ARTPONAŠANJE, ARTSTRUKTURA*. Takvo neprestano igranje

⁸⁵ Goran Rem, *Poetika brisanih navodnika* (Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988), str. 61.

⁸⁶ Mladen Lučić, *Boris Demur*, u: *Riječi i slike*, ur. Branka Stipančić (Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost, 1995), str. 131

⁸⁷ U meditativnom polju tog presjecišta mjesto je posvećenosti principu ludusa. Otuda je i slikanje čin pristupanja jednom univerzalnom cilju: naglašavanje trenutka umjetničkog postupanja, pogotovo kad je riječ o primjeru work in progress, to jest o stvaranju jednog jedinog djela (bez obzira na to što ukupan vanjski rezultat može biti i šarolika tipologija spirala) u ukupnosti njegovog neprekidnog nastajanja. Ovdje se, ni po plastičnoj posljedici radnog procesa ni po formalnoj finalnosti, ne radi o slikanju organskog, zatvorenog djela, nego više o materijalizaciji tragova tjelesnosti u vršenju organski usvojenog spiralnog pokreta. 94 Uzelac

⁸⁸ Boris Demur, *...Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* (Zagreb : Horetzky, 2007), str. 13

⁸⁹ Isto, str. 9

⁹⁰ Isto

⁹¹ Isto, str. 11

prefiksom *art* imenujemo semiotičkim ludizmom⁹², a ono nam govori da umjetnost nastoji interpolirati u svaki segment stvaranja pa i u onaj jezični. Na ovome mjestu, ponovno, iščitava se izravni kontakt kodova medija likovne umjetnosti i književnosti. Dakle, vidimo zapravo kako je jezik plodno tlo za ludističke intervencije, eksperimente i seciranja do krajnjih njegovih vidova pa i onih umjetničkih.

3.1.4. Umjetnički subjekt

U radu smo se već na nekoliko mjesta dotakli instance *subjekta teksta* što ujedno govori kako je u pjesničkom tekstu uvijek prisutna takva vrsta subjekta, odnosno lirsko Nad-Ja⁹³. To su svojevrsne *treće oči*⁹⁴ koje promatraju ono što se u njihovoj neposrednoj zbilji odvija. Lirsko Nad-ja iz pozicije trećeg lica govori o onome što vidi iz perspektive *gledišta cjeline*⁹⁵, a uspostavlja se zrcaljenjem svijeta. Ono što nam Nad-Ja iznosi je antitetski svijet u zrcalnom odnosu kao u primjeru: *diktat misli bez kontrole razuma* gdje se sukobljava *dikat* kao nametnuta društvena norma, a koja se prevladava pomoću umjetnosti što je vidljivo iz primjera: *oslobađanje iz spiralne kukuljice artprocesira do spoznaje o ograničenosti odgojem – samo umjetnost oslobađa*.

Dakle, u tekstu *Hommage* dominira *subjekt teksta*, ali se na svega dva mjesta pojavljuje i drugi – subjekt u tekstu, odnosno Ja subjekt⁹⁶. On se ostvaruje u prvom licu jednine, a svoj identitet iskazuje pomoću negacije što *nije* i što *ne piše*: *nisam homo machina i ne pišem programirano*. Ja subjekt javlja se kao problemska instanca koja je u sukobu s okolinom; iskazuje svijest o narušenom odnosu sa zbiljom i to pokušava popraviti transtekstualnošću.⁹⁷ Saznajemo kako subjekt bijeg od društvene svakodnevice pronalazi upravo u umjetnosti (*pišem umjetnost memorijom olovke*) gdje dolazi do zamjene perspektiva: *ne šalji je dulje ćeš živjet*. Vidimo kako Ja-perspektiva odmiče u Ti-perspektivu i time Ja postaje Izvan-Ja, odnosno zrcalno Ja.⁹⁸ Mogli bismo reći kako subjekt zapravo govori sam

⁹² Semiotički ludizam ili igra umjetničkim znakom (igre riječima, igra mašte i sl.) Dubravka Oraić Tolić, *Ontološki ludizam*, u: *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu/Slon, 1996), str. 99.

⁹³ Užarević o Nad-Ja subjektnoj instanci kaže kako bi bez nje kohezijsko-integracijska snaga oblika bila potpuno nedjelotvorna, pa čak i nemoguća. Lirski Nad-Ja omogućuje i osmišljuje odnos lirskog Ja i zbilje kao cjelovit semantički proces. Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 124

⁹⁴ Isto, str. 131.

⁹⁵ Isto, str. 124.

⁹⁶ Subjekt u tekstu gramatički je iskazan ili osobnom zamjenicom ili prvim licem jednine, što je ovdje slučaj (isto: 106)

⁹⁷ Uspostavljanje odnosa prema društvenoj zbilji.

⁹⁸ Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 129

sebi. Takvu tumačenju pridonosi i spiralna forma promatranog teksta, gdje spirala svojom „fizionomijom” nalikuje na neprekinutu kružnicu, neprekidno traje i kao da se „vraća u sebe”. Takvo promatranje sebe „izvana”, odnosno sebe s odmakom, ostvaruje se upravo pomoću Nad-Ja instance. S obzirom na prethodno rečeno, subjekt Ja možemo imenovati *onim koji se igra*. On je taj koji taj svijet kaosa i antiteze prevladava svodeći ga samo na jednu *točku* i time negira velike pojmove, a mogli bismo reći i veliku naraciju jer tekst gotovo da preuzima oblik brojalice; elementa igre. Tome opet ide u prilog i grafika jer tekst nema konvencionalnu formu već se sam sa sobom igra, a *diktatu* se suprotstavlja: *igraonica nadrealističkih izljeva* koja *šaklja spiralnu spontanost*. U tekstu su prisutni i subjekti smanjene kompetencije, već navedeni Demur i M. Proust i lik Crnog gavrana. Dakle takvi subjekti su zapravo pijuni zastupljeni u zrcalnom odrazu antitetskog i kaotičnog svijeta koji Nad-Ja opisuje.

Naglasiti je da su moguća tri subjekta: *subjekt u tekstu* ili Ja subjekt, *subjekt teksta* ili Nad-Ja subjekt i *empirijski subjekt*.⁹⁹ Dakle, treći se subjekt, empirijski, izjednačuje s autorom i služi se strategijom autobiografizma kako bi oblikovao svoj identitet. Upravo posljednji, empirijski subjekt prisutan je u prvom ciklusu Demurove zbirke *...Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* gdje i u samom naslovu vidi kako je on čvrsta, postojana instanca. Na nekoliko mjesta subjekt se referira sam na sebe pomoću sintagmi: *autoportret parafrazira, spiralni atutoprotret = arponašanje*.¹⁰⁰ Time se subjekt potvrđuje kao autentična pojava u hrvatskog likovnosti.

U drugom ciklusu Demurove zbirke subjekt je identitetno neprepoznatljiv, teško odrediv i zapravo je riječ o *Nad-Ja* subjektu kao i u tekstu *Hommage*. Što je u skladu s tvrdnjom kako postmodernost odlikuje pojava depersonaliziranosti, a paradoksalno istovremeno hiperpersonaliziranosti. Takvu paradigmu može se povezati s fenomenom informacijskog, postindustrijskog i samim tim postmodernog, besubjektog ili svesubjektog društva.¹⁰¹

⁹⁹ Isto, str.125

¹⁰⁰ To uporno ponavljanje i referiranje subjekta na samoga sebe upućuje na umnožavanje subjekta što je tipično za pjesništvo 2000-ih godina 20. stoljeća. Helena Sablić Tomić, Goran Rem, *Hrvatska suvremena književnost*, (Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, 2008), str. 253

¹⁰¹ Isto

3.2. Trijadna stilistička analiza teksta *Kaže Martek* čitajte *Maljeviča*, *poslijepoezija* ili riječi omotane slikom i poezije Vlade Marteka

Ovo nam poglavlje donosi trijadnu stilističku analizu pjesničkog teksta *Kaže Martek čitajte Maljeviča*¹⁰² iz ciklusa *ludizam u sitne sate* autorice Viktorije Grgić i *poslijepoezija ili riječi omotane slikom*¹⁰³ iz ciklusa *misli iz tuš-kabine* autorice Ane Delimar. Navedena dva predloška analizirat će se na presjecištima uz intervencije poezije multimedijskog umjetnika Vlade Marteka. Odnosno, stavit će se naglasak na ono kao i u jednom od prethodnih potpoglavlja ovoga rada – *Tautološku konceptualnost ili semiotički ludizam*– na pisanje kao svjesnom autorskom činu pomoću niza metajezičnih, intermedijalnih i metakreativnih¹⁰⁴ postupaka. Kao što je već rečeno na početku rada; u konceptualnoj umjetnosti 70-ih godina došlo je do plodnog susreta verbalnoga i vizualnoga kada se nastojalo izići iz medijskih okvira i povezati različite medije.¹⁰⁵ To upravo čine i sljedeća dva pjesnička teksta na tragu Martekove predpoezije što ćemo vidjeti iz analize.

3.2.1. Kvadratna forma

Prvo što utječe na našu perceptibilnost na formalnom planu je vizualna narav obaju pjesničkih predložaka. Točnije, tekstovi su metajezično delineanizirani i posjeduju kvadratni oblik. Takav oblik kodna je drugotnost¹⁰⁶ i možemo ga tumačiti kao kadar koji otvara prostor tekstu. Kvadratna forma, kao intermedijalno uporište, u tekstu *poslijepoezija ili riječi omotane slikom* doslovno oponaša kadar ispunjen određenim vizualnim elementima na fotografiji. U drugom tekstu *Kaže Martek čitajte Maljeviča* u skladu s naslovom naglašava se određeni subjektivitet, odnosno protagonist tog vizualnog mini filma, čiji je redatelj *Martek*, a protagonist *Maljevič*.

Okvir u oba lirska teksta je itekako metatekstualan jer se strukturalni prostor očučuje kanoniziranim prekoračivanjem okvira ruba forme.¹⁰⁷ U lirskom tekstu Viktorije Grgić ne možemo govoriti o konvencionalno postavljenim stihovima jer tekst odstupa od strofičnosti. Okvir čini tekst koji je postavljen u obliku kvadrata koji prati, doslovce, okvir kvadrata. U

¹⁰² Vidi pod: Prilozi 6.2.

¹⁰³ Vidi pod: Prilozi 6.3.

¹⁰⁴ Pod pojmom *metakreativnost* Sanjin Sorel podrazumijeva arhitekstove, parodije, metapjesme, eksperimentalne žanrove, paratekstualne dometke (naslovi) itd. Sanjin Sorel, *Konkretno i konceptualno u pjesništvu Zvonimira Mrkonjića*, *Fluminensia*, god. 20 (2008) br. 2, str. 95-107, str. 99

¹⁰⁵ Branka Stipančić, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. (Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010), str. 12

¹⁰⁶ Indicira kod kojem prvotno pripada. Goran Rem, *Poetika brisanih navodnika* (Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988), str. 66

¹⁰⁷ Isto, str. 43

tekstu Ane Delimar okvir je „višeslojan”. Prvi okvir fotografiji čine naslov i tekst u fusnoti, a fotografija opet čini okvir markiranu tekstu i, naposljetku, tekstni okvir čini crna pozadina. Tekst je strofičan, a stilogenost je sadržana u nejednakoj dužini stihova i opkoračenju koje očučuje, odnosno lomi tekst tamo gdje ga najmanje očekujemo: *stvarate netočnu i nepotpunu crno-bijelu sliku o meni jer ne / vidite boje*. Markirani tekst može bitna je intermedijalna poveznica s medijem filma jer podsjeća na titlove. Usporedimo li tako tekst sa starim filmskim žanrovima kao što crno-bijeli nijemi film, dolazimo do zaključka kako je tišina u pjesničkom tekstu imanentno obilježje, dok je u slučaju filmske umjetnosti ona nužno stilogeni element.

U oba su lirska teksta na grafostilematskoj razini izostavljeni interpunkcijski znakovi i prisutni su odmaci od pravopisne norme kao i u tekstu *Hommage*. Takvi metajezični postupci utječu na vizualnost i ostavljaju dojam trenutka sadržanog u slici, odnosno fotografiji. Osvrnemo li se na boje u tekstovima, uočavamo kako prevladava crno-bijela tehnika. U tekstu *Kaže Martek čitajte Maljeviča*, riječ *Maljevič* je podebljana, a font je uvećan u odnosu na ostali tekst i centriran u sredini bijele plohe čime dolazi do kontrasta boja. Sličan kontrast postignut je i u drugoj pjesmi pomoću monokromatske fotografije. Pri takvom intermedijalnom postupku medij fotografije u kontekstu pjesničke zbirke i sam postaje legitimnim pjesničkim tekstom. Takvo komponiranje markiranog teksta i fotografije u prvom tekstu, i bijeli kvadrat ispunjen i omotan izlomljenim tekstom u drugom, podsjeća na tehniku kolaža u likovnoj umjetnosti što je svojstveno primjerima konstruktivizma i nadrealizma, ali i dadaizma. Dakle, korespondira se s tradicijom kao u prethodno analiziranom tekstu *Hommage* na tragu Borisa Demura i Vlade Marteka. Preteča dadaističkih kolaža bilu su Maljevičevi umjetnički kolaži koji su pripadali ruskoj avangardi.¹⁰⁸ No, tekstovi nisu pravi kolaž, zato što je citatni odnos intersemiotičke¹⁰⁹ naravi, a ne transemiotičke¹¹⁰ kojemu, prema Dubravki Oraić Tolić, kolaž pripada.¹¹¹ Tekstovi uvjetno možemo smatrati kolažima zbog pripadanja iluminativnom tipu citatnosti¹¹² odnosno, korenspodiranja s fotografijom i drugim književnim tekstom te stvaranja vlastitog, ali i „rezanja” tuđeg teksta i stavljanja u kontekst likovne umjetnosti. Stoga, da bismo ponovno svjedočili o jedinstvu sadržaja i teme bez kojega je,

¹⁰⁸ Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990), str. 127

¹⁰⁹ Intersemiotičnost podrazumijeva to da se suodnos uspostavlja se među raznim umjetnostima. Isto, str. 110

¹¹⁰ Transemiotičnost podrazumijeva da se citatni suodnos uspostavlja se između umjetnosti i ne-umjetnosti u najširem smislu riječi. Isto

¹¹¹ Isto, str. 111

¹¹² Vlastiti tekst se služi tuđim tekstovima i cijelom kulturnom tradicijom na takav način da bi kreirao nov i neočekivan smisao, uzimajući tuđi tekst i njegove citate samo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja. Dubrava Oraić *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*, u: *Intertekstualnost i intermedijalnost* ur. Zvonko Maković i dr. (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988), str. 143

kako tvrdi Užarević *nezamisliv pojam umjetnosti*¹¹³, zaroniti je u temu kao tekstualnu strukturu.

3.2.2. Predpoezija, poezija, poslijepoezija

Ono što u oba pjesnička predloška uočavamo na razini naslova je konvencionalni položaj, iznad samog teksta. Oba naslova imenuju temu tekstova¹¹⁴ i to tako da na vizualnom, formalnom planu prvog teksta, vidimo raspoređene riječi koje se ponavljaju iz samog naslova: *Kaže Martek čitajte Maljeviča*. U drugom tekstu *poslijepoezija ili riječi omotane slikom*, riječi su doista „omotane” slikom. Takvo doslovno inkomponiranje naslova u samo oblikovanje teksta izrazito je metatekstualni postupak. Drugi naslov posjeduje dodatni metatekstualni signal pomoću fusnotiranja. U fusnoti stoji: „usp. tihomir đunderović *više ne pišem*” čime se aludira na zbirku *Maja i Vuneni* istoimenog autora koji je posljednji ciklus zbirke imenovao *više ne pišem* i taj izraz *umnožio* i inkorporirao na nekoliko mjesta u tekstovima tog ciklusa. Dakle, riječ je o višestrukoj intertekstualnoj poveznici sa zbirkom Tihomira Đunderovića koji se u tako imenovanom ciklusu bavi upravo procesom pisanja: *više ne pišem./ bilježim samo mobitelom / ili fotoaparatom sličice / u kojima uočim ono nešto / oko čega bih mogao omatati riječi. / volim ih zvati predpoezijom / i misliti o tim sličicama / kao o sirovini*¹¹⁵. U navedenim stihovima teksta *više ne pišem* vidimo kako Đunderović fotografiju imenuje predpoezijom. Ante Peterlić općenito u svojoj knjizi *Teorija filma* kaže da je za film važan odnos *vidljivo* i *nevidljivo*.¹¹⁶ To se s tekstom može povezati tako da je kod Đunderovića u sferi vidljivog samo tekst, ali ne i fotografija, dok u našem predlošku ravnopravni su tekst i fotografija. Tako tekst *poslijepoezija ili riječi omotane slikom* intertekstualno naslanjajući se na Đunderovićev tekst pomoću šifriranih citata¹¹⁷ stvara novi, vlastiti pjesnički tekst o problemu pisanja i ludistički izvrće naslov; predpoeziju u poslijepoeziju.

Multimedijski umjetnik Vlado Martek svoju poeziju određuje kao *predpoeziju*¹¹⁸ kojom je nastojao odstupati od klasične poezije i bilo kakve književne konvencije. U razgovorima s Brankom Stipančić tijekom veljače i ožujka doznajemo sljedeće: *Predpoezija*

¹¹³ Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 37

¹¹⁴ Isto, str. 52

¹¹⁵ Tihomir Đunderović, *Maja i Vuneni* (Zagreb: Algoritam, 2013.), str. 70

¹¹⁶ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 65

¹¹⁷ Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990), str. 16

¹¹⁸ Branka Stipančić u knjizi *Poezija u akciji* (2010.) piše: „Sam Martek je svoju poeziju razdjelio u predpoeziju, poeziju i postpoeziju i to ispremiješanim redoslijedom: *poeziju*, koju piše od najranije mladosti, *predpoeziju* od kraja 1970-ih i *postpoeziju* od sredine osamdesetih godina u kojoj se prepustio pisanju poezije na krajnje slobodan način.” str. 28

je kontroliranje, izmicanje u prostor prije pisanja, kontroliranje svoje glave, svojih motiva zašto pišem, svoje odgovornosti, jedno pospremanje prije nego što napišem pjesmu. U tom smislu to je provokacija u jeziku, rušenjem, ali i građenjem.¹¹⁹ Predpoezija podrazumijeva ideju da poezija nije završena i izolirana, već djelo koje nastaje kroz pjesnika i proces konceptualiziranja i pisanja. Stoga je sumnjičav prema knjizi/zbirci pjesama, smatrajući je umjetno završenom formom. Tako je jedno vrijeme odbijao tiskati i umnažati svoje knjige/zbirke i pretvorio ih u knjige-objekte koje su postali izložbeni, jedinstveni primjerci.¹²⁰ Knjiga je tako postala materijal, a zadobila je novi smisao i novo ruho tako što je neke primjerke lijepio glinom ili ispisivao vlastiti tekst po naslovnici već gotovih, tuđih knjiga. Predpoezija podrazumijeva *ispitati tvarnost slova, abecede, poetske forme (soneta, na primjer), olovke, podloge..., reducirati umjetničko djelo na elementarne pojavnosti i činjenice, na njegov predsimbolički stadij.*¹²¹ Jedan takav njegov rad je ispisan rukom na papiru: *odričem se svih sadržaja i metafora poezije.* Martekova konceptualno-vizualna rješenja isto su tako metatekstualno i intertekstualno složena kad govorimo o njegovu poigravanju formom soneta. Tako je svoju jednu zbirku nazvao *Sonetomanija* ili *Manija za sonetima*¹²² u kojoj su soneti jedino ostvareni likovno (kolaž, asamblaž, konceptualizam, *ready-made*) i to na formalnom planu; četirima pravokutnicima koji oblikom prikazuju katrene i tercine. Neki od njih su ispunjeni tek ponekom riječi, bojom, fotografijom, riječju *sonet* i slično. Takav postupak mogli bismo imenovati *iskustvom recikliranja* kojim se tradicija soneta afirmira (renesansa), ali izvrće i negira (postmodernitet).¹²³ Tako je ideja soneta prepoznata kao dostignuće, ali kao nova mogućnost. Ideju kako poezija nije završena, izolirana i podrazumijevajuća pronalazimo i u naša dva predloška. To se događa i u tekstu *Kaže Martek čitajte Maljeviča* koji također intertekstualno sadrži šifrirani citat umjetnika Vlade Marteka koji nalikuje na poetsku agitaciju: *Čitajte Maljeviča*¹²⁴. Vidimo kako u tekstovima prevladavaju šifrirani citati baš kao i u tekstu *Hommage*. Takva poigravanja tekstem i intertekstom dio su već spomenutog semiotičkog ludizma. Ludistički postupak u oba teksta slične je naravi. U prvom tekstnom predlošku je doista, u odnosu na sadržaj naslova (*riječi*

¹¹⁹ Vlado Martek u razgovorima s Brankom Stipančić tijekom veljače i ožujka 2010.; neobjavljeno. Isto, str. 12

¹²⁰ Goran Rem, *Pogo i tekst* (Zagreb: Meandarmedia, 2011), str. 468.

¹²¹ Branka Stipančić, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. (Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010), str. 29

¹²² Vlado Martek, *Sonetomanija* (Zagreb: daf, 2014)

¹²³ Sanjin Sorel, *Konkretno i konceptualno u pjesništvu Zvonimira Mrkonjića* (Rijeka: FLUMINENSIA, god. 20 (2008) br. 2, str. 95-107) str. 99

¹²⁴ Za svoje pjesme koje je izlagao na ulici upotrebljavao je naziv plakatske pjesme zato što je naziv asociirao na uzore i privlačnost koju je osjećao prema angažiranosti i aktivizmu pjesnika i umjetnika ruske avangarde. Branka Stipančić, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. (Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010), str. 11. Vidi pod: Prilozi 6.4.

omotane slikom), tekst ispisan po fotografiji, odnosno, prožimaju se medij književnosti i medij fotografije i postaju ravnopravni. U tekstu se upućuje na vlastiti kôd, u skladu s tautologijom, i kôd fotografije, čime se sugerira na formu, odnosno monokromatsku fotografiju. Iz ovakvih postupaka u oba teksta sugerira se na Martekovo uporište rada, odnosno na *transmedijalno povezivanje jezika i likovnih umjetnosti u crtežima, fotografijama, objektima, slikama, akcijama, performansima i instalacijama*¹²⁵.

Osvrnemo li se na tvrdnju Sanjina Sorela kako supstanca pjesme nije sadržaj nego njena materijalnost i slikovitost¹²⁶, možemo vidjeti kako ja spajanje teksta i slike slučaj i u promatranim predlošcima. S obzirom na formu i intermedijalni signal teksta Viktorije Grgić, mogli bismo reći da je *pisanje-koje-predhodi-slikanju*¹²⁷, a takav prijenos teksta u kontekst likovne umjetnosti s naglašenom istovrijednosti jednog i drugog odlika je postmodernosti.¹²⁸ O tome svjedoči i naš tekst što vidimo iz agitacije *Čitajte Maljeviča*, gdje se *Maljevič*¹²⁹ svodi na predmet i postaje dio samog teksta. Time se intermedijalno spaja tekst i likovna umjetnost jer je *Maljevič*, nimalo slučajno, postavljen u sredinu same praznine koju omeđuje kvadrat. Time se, metajezično, iskorištava bjelina stranice kao ravnopravni sintaktički element – *spram leksičkog dijela teksta*.¹³⁰ Pioniri koji su spojili poeziju i vizualnost, uključivši u cjelinu pjesme i površinu po kojoj se pisalo, prije svega su Mallarme, Apollinaire i Majakovski, ujedno i Martekovi prethodnici.¹³¹ U kvadratu riječ *Maljevič* predstavlja metatekstualnu uporišnu riječ koja upozorava na njegovu vizualnost. Odnosno upozorava na kvadrat koji vizualno podsjeća na jedan od najpoznatijih Maljevičevih radova kao što je *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi* iz 1918. godine, a *Maljevič* se tako i čita i gleda. Takav postupak montaže, odnosno *inkomopirarnje materijala kodno prepoznatljivog porijekla* prepoznato je kao metajezični signal.¹³² To se opet, poklapa s Martekovim zasnivanjem predpoezije na riječi, jednoj rečenici ili vizualiziranjem čime se riječ kontekstualizira i usmjerava prema

¹²⁵ Srđan Sandić, *Umjetnost je dobro sredstvo, ali loš cilj*, <https://vizkultura.hr/intervju-vlado-martek/>, 9. 3. 2019.

¹²⁶ Sanjin Sorel, *Konkretno i konceptualno u pjesništvu Zvonimira Mrkonjića* (Rijeka: FLUMINENSIA, god. 20 (2008) br. 2, str. 95-107), str. 98

¹²⁷ Isto

¹²⁸ Branka Stipančić, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. (Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010), str. 12

¹²⁹ Maljevič (Suprematistički slikar koji pripada struji geometrijske apstrakcije. Najradikalnije je reducirao oblike na *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* (1913) i *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi* (1918).)

¹³⁰ Goran Rem, *Poetika brisanih navodnika* (Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988), 65.str

¹³¹ Branka Stipančić, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. (Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010), str. 11

¹³² Goran Rem, *Poetika brisanih navodnika* (Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988), str. 66.

konkretnijoj poruci.¹³³ Kao što možemo vidjeti, reduciranjem referencije teksta, u ovom slučaju, postiže se to da *znak time ne nosi smisao nego upućuje na neku ideju*¹³⁴ koja je, kako je već pojašnjeno, intermedijalnog karaktera.

Prema Vladi Marteku, jezik poezije je višeslojan, problematičan, za razliku od likovne umjetnost u kojoj je svaka crta i boja vrlo konkretna. Unatoč tome, problem jezika, odnosno problem komunikacije, ujedno je i problem umjetnosti.¹³⁵ Tako ovaj tekst nipošto nije pokušaj kontekstualnog prenošenja Martekove poruke iz izvorne agitacije *Čitajte Maljeviča!*, nego je svojevrsni *ready-made* u poeziji pomoću semiotičkog ludizma koji dopušta poigravanje znakom i inkorporiranje u posve novi kontekst. U stihu *Svatko može napisati sliku* poveznica je s prvim tekstom gdje vizualni kôd podsjeća na *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi*, doslovno je napisan i ocrtan. Dakle u prvom tekstu kao pozadinu imamo medij fotografije na kojoj je polegnut tekst, a u drugom medij likovne umjetnosti, točnije slike koja također u sebi sadrži tekst. U tom tekstu, osim semiotičkog, sadržan je i ontološki ludizam jer općenito, kocka i kvadrat idealne su figure koje teže savršenstvu. A ontološki ludizam sadržan je upravo u njihovoj duhovnosti, metafizičkoj dimenziji koja ju uvijek čini aktualnom.

Sintaktostilematsku i morfonostilematsku razinu analizirat ćemo na tematskoj razini budući da, prema Charlesu Ballyju, stilistika *ne bi trebala analizirati formalne postupke izraza, već bi trebala krenuti od misli ili osjećaja i zatim tražiti kakvim se jezičnim oblicima te misli ili osjećaji izražavaju*.¹³⁶ U primjeru teksta *Kaže Martek čitajte Maljeviča* riječ je o upravnom govoru koji se uvodi morfonostilemom; glagolom govorenja – kazati – *kaže*, potom slijedi rečenica u imperativu koja nije naznačena navodnicima i riječ je o šifriranom citatu. Imamo prezent *kaže* kojim se, u ovom slučaju, izriče proces i imperativ koji je kao zapovjedni način izrečen u sadašnjosti i izriče poticaj : *čitajte (!)*. Taj postupak zove se *détournement*¹³⁷ i čest je u današnjoj umjetnosti, a uzet je iz šablone ekonomske propagande, točnije reklame i u

¹³³ Branka Stipančić, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. (Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010), str. 11.

¹³⁴ Sanjin Sorel, *Konkretno i konceptualno u pjesništvu Zvonimira Mrkonjića* (Rijeka: FLUMINENSIA, god. 20 (2008) br. 2, str. 95-107), str. 96

¹³⁵ Igor Zidić, *Martek, samotvorbeni rituali*, u: *Riječi i slike*, ur. Branka Stipančić, ur., *Riječi i slike; Words & Images* (Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost - Zagreb, 1995) str. 107.

¹³⁶ Branko Vuletić, *Govorna stilistika* (Zagreb: FF press, 2006), str. 19

¹³⁷ *détournement de pouvoir* razvijen je u francuskoj pravnoj doktrini i praksi. To je oblik nezakonitosti u upravnom aktu do kojega dolazi kada primjenjivač primjenjuje pravnu normu suprotno njezinoj svrsi (direktni *détournement de pouvoir*) ili kad je primjenjuje sa svrhom koja za nju uopće nije predviđena (indirektni *détournement de pouvoir*). Marko Šikić: *Pojmovnik HRVATSKA JAVNA UPRAVA*, god. 9. (2009.), br. 2., str. 587–592, str. 590

nju umeće svoj sadržaj što asocira na političke agitacije.¹³⁸ U izrazu *čitajte Maljeviča* sadržana je elipsa kao odraz afektivne situacije, u kojoj je govorno ostvarenje glavni, ili čak isključivi nositelj emotivnog sadržaja.¹³⁹ Ovdje je ujedno riječ o distorziji, također o sintaktostilemu koji podrazumijeva razbijenu sintaktičku strukturu¹⁴⁰, pri kojem se eliptična rečenica razbija na nekoliko dijelova i slaže u obliku kvadrata. U drugom tekstu stihovi su također eliptični: *kaže da više ne piše / a ja nisam nikad ni pisala / samo vam lažem jer se tako bolje osjećam*.¹⁴¹ Elipsa, u ovom slučaju, podrazumijeva nedostatak informacija o subjektima u tekstu, a recipijenta se odmah uvodi u središte, uvjetno rečeno, radnje. Time postaje bitno ono što se trenutno odvija, a ostale informacije postaju zanemarive. Dakle, uočiti je kako oba teksta sadrže glagole u prezentu ili oblike koji izriču sadašnjost i time simuliraju proces koji se trenutno odvija. Takvo ponavljanje negacije glagola *pisati* u različitim glagolskim oblicima izravni je metatekstualni postupak koji problematizira proces pisanja i problem teksta, ali i negacije poezije. Drugim riječima, semiotičkim ludizmom ostvaruje se konceptualnost – pisanje o svjesnom, namjernom autorskom činu. Time se postiglo realiziranje predpoezije na tragu Marteka – umjesto biografskog iskaza, osjetljivosti srca, ispovijedi duše i magije riječi, istražuje se materijalna realnost znaka i to pomoću vizualne umjetnosti.¹⁴²

Martek se opredijelio za budućnost književnosti, odnosno predvidio je suvremenog (ne)čitatelja i najavio je vizualnu generaciju. Kako smo danas suočeni s izazovima odbijanja knjige i svakog medija koji prenosi „previše” teksta, recipijent odabire vizualni medij jer je uporabom suvremenih medija jednostavno došlo do zasićenja informacija i ljudski mozak prima samo što je istaknuto i ukrašeno. Do izražaja dolazi fotografija i dizajn, prije svega grafički i *web*-dizajn. Stiglo je doba vizualizacije gdje spoj slike i fotografije ima prednost nad samim tekstom. Upravo to se pokušalo ostvariti u analiziranim tekstovima – proširiti poeziju reduciranjem teksta i njegovom vizualizacijom.

3.2.3. Vizualni subjekt

Kao i u prethodnoj analizi teksta *Hommage*, dolazimo do posljednje tekstualne razine koja se tiče subjekta. Instanca subjekta u lirskom tekstu *poslijepoezija ili riječi omotane*

¹³⁸ Branka Stipančić, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. (Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010), str. 11.

¹³⁹ Elipsa kao odraz afektivne situacije jedna je od tri vrste elipsa koje navodi Bally. *Govorna stilistika*, str. 19

¹⁴⁰ Navedeno prema predavanju *Analiza pjesničkog teksta* doc. dr. sc. Sanje Jukić na Filozofskom fakultetu u Osijeku 2016. godine.

¹⁴¹ Prilog

¹⁴² Branka Stipančić, *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. (Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable, 2010), str.12

slikom iskazana je pomoću sveznajućeg Nad-Ja ili takozvanog *kamermanskog subjekta*. Njegovoj kompetenciji pripadaju vizualni elementi unutar kojih se u ograničenom prostoru titlova, koje smo naveli kod formalne strukture, ostvaruje Ja subjekt. Uočavamo kako je subjekt iskazan u prvom licu jednine, ženskog roda, a uspostavlja se preko odnosa individualac – kolektiv. Točnije Ja subjekt, počevši od trećeg stiha pa do samog kraja teksta, uspostavlja se u oprjeci prema Vi: *samo vam lažem jer se tako bolje osjećam*¹⁴³. Od *subjekta teksta*¹⁴⁴ pomoću neupravnog govora doznajemo određenu informaciju o *subjektu u tekstu* uvodeći nas pomoću glagola govorenja: *kaže da više ne piše*. Takav uvod neupravnim govorom zadobiva ulogu iskaza izvana, od nekog trećeg, odnosno samog Nad-Ja, sveznajućeg subjekta. Usporedimo li to s drugim lirskim tekstom, dolazimo do sličnog iskaza Nad-Ja subjekta koji pomoću upravnog govora prenosi nam informaciju pomoću istog glagola govorenja kao i u prvom tekstu: *Kaže Martek čitajte Maljeviča*. Intermedijalno gledajući, iz samog teksta naglašava se određeni subjektivitet, odnosno protagonist tog vizualnog mini filma, čiji je redatelj *Martek*, a protagonist *Maljevič*. Prevladavajući Nad-Ja subjekt, *treće oči* ili *kamermanski subjekt*, kako samo ime kaže, preuzima ulogu vizualnog subjekta, promatrača kojim se ostvaruje željena vizualnost, upravo u skladu s postmodernim vremenom.

¹⁴³ Vidi prilog

¹⁴⁴ Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str.125

3.3. Perspektiva¹⁴⁵ eksperimentalnog filma

U trećem dijelu rada koji slijedi, najprije ćemo teorijski rasvijetliti pojam eksperimentalnog filma. Prema riječima filmskog teoretičara Hrvoja Turkovića *alternativni (avangardni, eksperimentalni) film se uglavnom javlja u tradiciji tzv. umjetničkog filma*¹⁴⁶. Za umjetnički film karakteristična je individualnost, neponovljivost i jednokratnost, a umjetnički su postupci intuitivni, prigodni gdje se zadani planovi i ciljevi ostvaruju heuristički, nagađalačkim postupcima koji dovode do tražena efekta.¹⁴⁷ Rodu eksperimentalnog filma svojstveno je pronalažanje svih filmskih mogućnosti, stoga se naziv ponekad pridaje svakom postupkom originalnijem igranom filmu, a podrijetlo leži u *htijenju da se istakne razlika između nekih neobičnih filmova i svih standardnih proizvoda kinematografije*¹⁴⁸. Glavne odlike eksperimentalnog filma prije svega su načelo sjedinjavanja u cjelinu po zakonima logičkog povezivanja, prevlast autorova komentara i visok stupanj očuđavanja zbilje.¹⁴⁹ Očuđenje preobrazom zbilje možemo povezati ponovno povezati s Maljevičevim i suprematizmom u likovnoj umjetnosti koja je naglasak pridavala osjećaju, izokretanju uvriježene zbilje, a ne njenom pukom repliciranju. To se u filmu prije svega ostvaruje na razini kompozicije gdje se neizmijenjeni dijelovi zbilje ne povezuju prema načelu uzročnosti koje je karakteristično za snimljenu građu, nego prema nekim asocijativnim načelima što ćemo vidjeti i u primjeru našeg odabranog filma.¹⁵⁰

Avangardni, odnosno eksperimentalni film suprotstavlja se ustaljenim konvencijama i ruši normativnosti kulture kao što su to činile apstraktne umjetnosti početkom dvadesetog stoljeća kojima je pripadao već spomenuti suprematist Kazimir Maljevič. To čini i suvremena poezija na jezičnom planu gdje ispitujući mogućnosti izražajnih znakova, ruši usvojenu tradicijsku kulturnu normu i čitatelju/gledatelju donosi nešto posve novo. Neposredno navedeno jedan je od razloga zbog kojeg kôd poezije možemo dovesti u suodnos s filmskim kodom, a to nam omogućuje upravo njegova pluralnost¹⁵¹.

¹⁴⁵ Pod „perspektivom” ovdje se aludira na filmski predložak Tv Ping pong Ivana Ladislava Galete koji će se intermedijalno analizirati.

¹⁴⁶ Hrvoje Turković, *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*

2002. Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 38, Zagreb 2002.

http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=192#.XIZMDsIKjiW, 28.2. 2019.

¹⁴⁷ Isto

¹⁴⁸ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 238

¹⁴⁹ Isto, str. 239

¹⁵⁰ Isto, str. 240-241

¹⁵¹ Ante Peterlić kaže da je filmski kod pluralan. Pod time se misli na mješavinu raznih vrsta znakova koji se stapaju sa snimkama svijeta objedinjujući tako verbalni jezik, sve tipove neverbalne komunikacije, umjetničke jezike i jezike kulture. str. 29

3.3.1. Intermedijalna perspektiva pri dodiru predložaka *Zovem se film* i *TV Ping pong*

U uvodu je rečeno kako ćemo treći dio ovoga rada posvetiti intermedijalnoj analizi pri kontaktu pjesničkog i audiovizualnog, filmskog koda. Odnosno, usporedno će se analizirati pjesnički predložak *Zovem se film*¹⁵² autorice Ane Delimar i eksperimentalni film *Tv Ping pong*¹⁵³ Ivana Ladislava Galeta.

3.3.2. Montaža je sve i sve je u montaži

Krenemo li s analizom od formalne razine teksta, vidjet ćemo kako vertikalnost ukazuje na to da se radi o pjesničkom tekstu koji možemo vizualno obuhvatiti, a zatim i izdvojiti sve motivske sastavnice koje čine tekst i semantički upućuju jedne na druge. Za razliku od prethodno analiziranih vizualnih tekstova, ovaj pjesnički tekst karakterizira vizualna osjetljivost, s obzirom na to da tek djelomično posreduje vizualnost. U tekst je, baš kao i u prethodnim tekstovima, prisutan grafički ludizam koji strukturno odgovara filmu *Tv Ping-pong*. Naime, tekst je nestrofičan zbog izmicanja određenih stihova uzrokovano značenjem samih riječi, a broj od dvadeset i sedam stihova približno odgovara broju kadrova filma (dvadeset i tri). Vizualnost je na grafostilematskoj razini ostvarena distorzijom u dijelu gdje je riječ *ravnoteža* u kontekstu neravnoteže izlomljena na slogove i grafički upućuje semantički sadržaj. „Narušavanje” teksta distorzijom odgovara narušavanju kontinuiteta ping-pong igre u filmu pomoću kutova dviju kamera koje snimaju taj događaj, s tim da se promjene kutova snimanja vide na istom ekranu u njihovim odnosima preko središnje razdiobe.¹⁵⁴

Na drugom je mjestu vizualnost prikazana pomoću dva pravokutnika od kojih je jedan „prazan”, a drugi ispunjen crnom bojom. Tako obojeni pravokutnici ujedno asociraju na crno-bijelu tehniku filma kojom je sniman Galetin eksperimentalni film, što će se detaljnije opisati i obrazložiti u tematskom dijelu. Pravokutnici također ukazuju na kadar koji pripada filmskom kodu, a Peterlić naglašava kako je *kadar prostorno omeđen pravokutnim okvirom platna ili ekrana te kako smo svjesni da se snimljeni prostor nastavlja iza rubova okvira*¹⁵⁵. Tekst je grafički oblikovan kao akrostih¹⁵⁶ koji oblikuje osnovnu misao. Odnosno, tekst kao kostur filma satkan je od pojmova preuzetih iz filmske umjetnosti: *MONTAŽA JE SVE I SVE JE U*

¹⁵² Vidi pod: Prilozi 6.5.

¹⁵³ Prvi Galetin dvominutni video, sniman od 1976. do 1978., u kojem se bavi eksperimentalnim istraživanjem percepcije, kreirajući posve drugačije odnose između likova i objekata.

¹⁵⁴ Hrvoje Turković, *Ivan Ladislav Galeta*, Školsko kino, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3.3.2019.

¹⁵⁵ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 56

¹⁵⁶ Krešimir Bagić u Rječniku stilskih figura akrostihom naziva izraz koji, na vertikalni tekst, oblikuju početna slova stihova, distiha ili strofa pjesme. Taj izraz može biti riječ ili rečenica koja upozorava na temu, ideju, osnovnu misao teksta ili pak ponavlja njegov naslov. Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura* (Zagreb: Školska knjiga, 2012), 12. str.

MONTAŽI. Time se upućuje na vrijednost montaže bez koje film ne bi bio ostvariv, odnosno ne bi ostvario svoju prostorno-vremensku dimenziju.¹⁵⁷ Akrostih tako čini okvir, odnosno granicu između bjeline i teksta, a prekida ga distorzija koja bjelinom čini svojevrsni „rez” teksta. Takvim postupkom u tekstu simulira se rez među kadrovima pomoću kojih se dobiva montaža koja spaja kadrove, što je i naznačeno akrostihom koji spaja tekst, odnosno drži ga na okupu. Montaža je izrazito stilogeni element, ne samo u pjesničkom tekstu kao takvom, već i u Galetinu filmu koji je s njom nastojao provesti eksperiment. Naime, u *Tv Ping-pongu* nastojao je eksperimentirati s percepcijom kao kognitivnom osobinom prikazivačkog filma. *Na onu koja nam*, kako navodi filmolog Hrvoje Turković, *uvjetuje standardnu identifikaciju prizora u filmu, odnosno na televiziji, i našeg promatračkog odnosa prema tom prizoru*.¹⁵⁸ Riječ je o narušavanju pravilnosti u odnosu na točke promatranja kad se u više kadrova prati isti prizor. Turković nadalje objašnjava kako te pravilnosti *omogućavaju da se prostor predložen s međusobno diskontinuiranih točki gledišta u različitim kadrovima filma identificira kao isti – prostorno-vremenski koherentan – prostor, a akcija u tom prostoru praćena je u kontinuitetu*.¹⁵⁹ Turković nam to predložava sljedećim primjerom: *ako dva igrača ping-ponga snimamo s dvije kamere od kojih svaka snima jednoga, tada se one – po konvencijama kontinuirane montaže – moraju nalaziti s iste strane stola, snimati pod komplementarnim kutovima, preuzimajući akciju trenutno, jer se tek uz poštovanje ovih uvjeta čuva dojam vezanosti prostora i akcije i dojam istovjetnog i kontinuiranog odnosa među likova*.¹⁶⁰ S obzirom na problematiziranje prikazivačko-psihološki aspekt pomoću zamislivih alternativa, Galeta je *uzeo istražiti što će se dogoditi ako se prijelaz iz kadra u kadar preseli unutar jednog kadra, tj. ako se točke gledišta dvaju kamera sjedine u istoj slici*.¹⁶¹ Pritom je iskušavao i specifične mogućnosti televizijske tehnologije kao što je *mogućnost istodobnog i koordiniranog snimanja istog prizora s više kamera, istodobnom montažnom slikom i istodobnim očitvanjem rezultata na monitoru*.¹⁶² Dakle, riječ je o pravom znanstveno provjerljivom psihološkom eksperimentu koji se tiče percepcije.

¹⁵⁷ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 155

¹⁵⁸ Hrvoje Turković, *Ivan Ladislav Galeta*, Školsko kino, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3. 3. 2019.

¹⁵⁹ Hrvoje Turković, *Ivan Ladislav Galeta*, Školsko kino, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3. 3. 2019.

¹⁶⁰ Hrvoje Turković, *Ivan Ladislav Galeta*, Školsko kino, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3. 3. 2019.

¹⁶¹ *To je rješenje na filmu razmjerno komplicirano postići, osobito u neprofесиjskim uvjetima pod kojima je Galeta bio isprva prisiljen funkcionirati, ali se dalo dosta lako ostvariti u televizijskom studijskom snimanju s dvije kamere i spajanju tih dvaju slika na istom monitoru, uz pomoć razdijeljenog ekrana*. Isto, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3.3. 2019

¹⁶² Hrvoje Turković, *Ivan Ladislav Galeta*, Školsko kino, br. 3 http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3. 3. 2019.

Okvir je *prostorna konstanta filma*¹⁶³ koja odgovara prostoru pjesničkog teksta. Narušavanje konvencionalne vertikalne grafike donekle je usporedivo s narušavanjem okvira u našem eksperimentalnom filmu, iako se filmski okvir ispadanjem i uspostavlja. Dakle, Galeta koristi filmsku tehniku uokvirivanja građe pomoću fizičkog kvadratnog okvira televizijskog prijemnika koji prenosi kadrove. Time se filmski okvir širi izvan kadra i prelazi na medij televizije, a potom i na televizijski prijemnik. Time se postiže, u teorijskom dijelu spomenuto, *očuđenje zbilje*¹⁶⁴. Naime, demistificira se medij televizije i o njoj se otkriva ono manje poznato – filmski svijet slika. Ali se, s obzirom na odnos *vidljivo-nevidljivo*¹⁶⁵, prikazuje ono vidljivo, fizičko, dakle okvir televizora, potom okvir filmskog kadra i sama ping-pong igra. Nevidljivo bi bilo sadržano u tumačenju izmjene perspektiva kojima se redatelj naočigled poigrava i eksperimentira. Dakle, u jednom trenutku promatramo ping-pong lopticu, a u drugom izmjenu kadrova. Time se postiže višeslojna perspektiva kojom Galeta se poigrava. U tekstu se odnos *vidljivo-nevidljivo* naznačava subjektivim izrazom *mislim* kao i crnim i bijelim kvadratom o čemu će riječi biti nešto kasnije.

Na grafostilematskoj je razini stilogenost teksta sadržana u izmjeni dužih i kraćih stihova što odgovara nejednakom vremenskom rasponu kadrova u filmu. Duže stihove prati ubrzani ritam čemu pridonose sastavni veznici i reduciranje interpunkcije što se može povezati s ritmom udaranja ping-pong loptice koja ujedno posjeduje i jedini zvuk u filmu. Već spomenuta distorzija koja razbija riječ na slogove, asocira na odskakanje loptice na stolu. U trećem stihu slijedi prijelom teksta, odnosno opkoračenje i češće upletanje interpunkcijskih znakova koje usporava ritam, a u filmu slijedi usporavanje ritma loptice nastupom drugog kadra. Ritam pridaje tekstu prostorno-vremensku dimenziju koju posjeduje film.

3.3.3. Moje je ime Eksperimentalni film

Naslov je lirskog teksta *Zovem se film* konvencionalno postavljen iznad teksta i intermedijalna je poveznica s eksperimentalnim filmom Zdravka Mustaća *Zovem se film* iz 1987. godine. Vidimo da je naslov Mustaćeve filma metatekstualno određen jer upućuje na vlastiti kôd baš kao i u eksperimentalnom filmu *Tv Ping pong* koji je predmet ovog rada. Stoga se tekstni i filmski predložak referiraju na kôd filmske umjetnosti. Naslov je teksta gramatički iskazan u 1. licu jednine. Dakle prisutan je lirski Ja subjekt koji se indentificira kao film, a ujedno upućuje na samu temu pjesničkog teksta; predstavljanje sebe, odnosno

¹⁶³ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 64

¹⁶⁴ Isto, str. 239

¹⁶⁵ Isto, str. 65

predstavljanje sebe iz pozicije filmskog scenarija pomoću terminologije i postupaka svojstveno eksperimentalnom filmu. Time se tekst oslanja na tautologiju pomoću semiotičkog ludizma, nastavljajući se na koncepciju prethodno analiziranih tekstova. U prvom dijelu rada vidjeli smo određene naslove na istom principu spomenutih umjetnika kao što su Demurova *Bijela spirala na crnom platnu I i II*, Maljevičev *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* ili *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi* i Martekov *Čitajte Maljeviča*. Takvim se imenovanjem postiže direktno upućivanje na sadržaj, na ono što je prikazano. To upravo naslovom čini i Galeta, *TV Ping pong* izravno nas uvodi u radnju filma; igranje stolnog tenisa na televizijskom ekranu.

Na motivskoj je razini kôd teksta *Zovem se film* u cijelosti zasnovan na komunikaciji s kodom filma Ivana Ladislava Galeta. To najprije vidimo iz početnih stihova: *Mislim o dugim dinamičnim kadrovima i uobičajenom učinku opisivanja, mislim o / Odnosu gornjeg i donjeg rakursa i mogućoj inferiorizaciji snimanog objekta / Na plohi ekrana. Mislim / Toliko da se pretvaram u detalj, / Autorov kadar, neprimjetan rez.* Na mofronostilematskoj razini izraz *mislim* upućuje na subjekta koji iznosi ono o čemu razmišlja. Time se izriče njegova psihološka sastavnica koja je i svojstvena filmu s prikazivačko-psihološkog aspekta, što smo objasnili na formalnoj razini. Takvim eksperimentiranjem kadrovima pomoću snimanja kamera gledatelj dobiva svijest o režiseru (o *autorovu kadru*) zbog primjene tehnike i očitih stilogenosti proizišlih iz igranja kadrovima koje prenosi televizijski prijemnik (*na plohi ekrana*). Ponovno nam objašnjava Turković: *svijest o režiseru dobiva se primjenom tehnike u 3. kadru koji prikazuje dva monitora jedan postavljen do drugoga, na svakome se vidi snimka jednog kraja ping-pong stola s jednim ping-pongašem, ali su monitori zamijenili mjesta, tako da se lijevi igrač nalazi na desnom monitoru, a desni na lijevom. Time se stvara dojam da svaki od njih puca na suprotnu stranu, „na van”. Pritom se čuva vremenska i zvučna vezanost uzvratnih udaraca – čuva se predodžba o tome da je posrijedi ista igra praćena u kontinuitetu.*¹⁶⁶

*Subjekt u tekstu*¹⁶⁷ obraćajući se kameri govori o svojoj poziciji u srednjem planu koji (*Ž(alim, kamero, ne prilazi mi blizu, ugodno mi je u srednjem planu!!!)*) odgovara planu filma od kojih je većina kadrova u srednjem planu osim nekih koji su u američkom. Galeta u istom frontalnom kadru – tzv. *temeljnem kadru*¹⁶⁸ – prikazuje cijelu situaciju: dvojicu igrača kako igraju ping-pong. Taj kadar zavjesom smjenjuje se drugim, a ujedno ga u tekstu najavljuje

¹⁶⁶ Hrvoje Turković, Ivan Ladislav Galeta, Školsko kino, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3. 3. 2019.

¹⁶⁷ Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str.125

¹⁶⁸ Hrvoje Turković, Ivan Ladislav Galeta, Školsko kino, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3. 3. 2019.

Nad-Ja subjekt: *Jedan kadar nastupa potiskujući drugi*. U tekstu se neravnoteža semantički označava pomoću distorzije i dolazi do razbijanja *kontinuiteta* pomoću *elipse kao stilističkog elementa*. Vidjeli smo kako je elipsa do sad bila neizostavni stilogeni element svakog analiziranog teksta. U tekst *Zovem se film* je elipsa kao figura konstrukcije¹⁶⁹ prisutna u kraćim stihovima koji sadrže svega jedan ili dva motiva koji su izrazito stilogeni i kao izvanestetski citati¹⁷⁰ upućuju na svijest o filmu i filmologiji. U filmu elipsa kao montažna spona¹⁷¹ nije prisutna, ali ako ćemo je gledati kao književno-stilsku figuru, onda bi bila sadržana u prikazivanju samo jednog jedinog prizora koji se odvija kroz brojne kadrove. Dakle, izostavljaju se druge informacije i naglasak se pridaje samo jednoj radnji koju opisuje Turković: *s obzirom na perceptivno-kognitivni uvid u pripremljenu i snimljenu sportsku situaciju u kojoj dvojica igrača međusobno igraju ping-pong, u istoj prostoriji, za istim stolom, jedan nasuprot drugom i razmjenjujući udarce, neke su indikacije prostornog kontinuiteta stalne, a druge se postupno narušavaju i ovise dojmima recipijenta*.¹⁷² Konstantna je tamna pozadina kadra, tako da se na njoj igrači kontrastno ocrtavaju, igrači su prepoznatljivi, a slike se, barem isprva, spajaju tako da stol izgleda fizikalno kontinuiran, cjelovit, a kadrove spaja vremensko-akcijski i zvukovni kontinuitet igre. Kontinuitet se postupno narušava kutovima pod kojim dvije kamere snimaju radnju, s tim da se promjene odnosnih kutova snimanja uočavaju na istom ekranu u njihovim odnosima preko središnje razdiobe.¹⁷³ *Svako mijenjanje odnosa između točki promatranja kojima se prate igrači konstruiralo je nov paradoksalan prostor, nove paradoksalne odnose među likovima i objektima i novu akciju*¹⁷⁴, objašnjava Turković. Dakle, u filmu se ne prikazuje konvencionalna zbilja već se očuđuje - *Svjesno se i namjerno uskraćuju informacije o izrazitim preobrazbama svijeta* – pomoću opisane elipse. Tekst, za razliku od filma, očuđuje svojom stilogenošću zbog vizualne osjetljivosti, stihovi su različite dužine i nisu vezani rimom.

Nad ja subjekt teksta upućuje nas izravno na film: *Ekspozicija: u istom se kadru (istovremeno!) posreduju dva prizora*. To se u filmu čini u 5. kadru, u američkom planu¹⁷⁵, gdje vidimo obojicu igrača, u dvostrukoj ekspoziciji, kao da su s iste strane stola i kao da su par u igri parova, ali opet svaki vraća upravo onu lopticu koju je njegov parnjak odbio, i to

¹⁶⁹ Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura* (Zagreb: Školska knjiga, 2012), str. 92

¹⁷⁰ Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990), str. 22

¹⁷¹ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 157

¹⁷² Hrvoje Turković, Ivan Ladislav Galeta, *Školsko kino*, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3. 3. 2019.

¹⁷³ Isto

¹⁷⁴ Isto

¹⁷⁵ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 79

upravo u onom stvarno-vremenskom razmaku u kojoj se odvija kontinuirana igra. Sada izgleda više kao da igraju samo s iste polovice stola i zidom umjesto mrežice, zidom od kojeg se odbija lopta, iako preklapanje njihovih ruku u igri daje na znanje da je po srijedi dvostruka ekspozicija dvaju odvojenih slika.¹⁷⁶

U tekstu se metatekstualno poigrava sa znakom i označiteljem, točnije pojmom i slikom. *Zatamnjenje* i *odtamnjene* kao motivi iz teksta, a kao montažne spone nisu prisutne u filmu. U tekstu takve montažne spone simuliraju pravokutnici koji podsjećaju na kadrove u zatamnjenju i odtamnjenju. Tako dolazimo i do intermedijalne analize boje u filmu. Vidjeli smo kako ona u prethodno analiziranim tekstovima – *poslijepoezija ili riječi omotane slikom* i *Kaže Martek čitajte Maljeviča* – posjeduje intermedijalni signal, što je slučaj i ovom tekstu. Crni i bijeli kvadrat su kodna drugotnost i time upozoravaju na crno-bijelu tehniku u filmu gdje konstantno prevladava tamna pozadina u kadrovima s kontrastno ocrtanim likovima. A u dvadeset i trećem, posljednjem kadru videa, prisutan je oštro podijeljen ekran, svaki se igrač nalazi u središtu svoje polovice (u američkom planu), ekranski su vrlo blizu jedan drugome, ali dok je lijevi dio ekrana u pozitivu, desni je (s desnim igračem) u negativu.¹⁷⁷ Boja u filmu time sudjeluje u izgradnji perspektive.

Uočeni su izvanestetski, šifrirani¹⁷⁸ citati iz Peterličeve *Teorije filma*. Time se Ja subjekt opisuje iz perspektive filmologije: *Recepcijska sam svijest, / Minimalno filmski preobražena, / Omogućena skokovitim prikazivanjem različitih prostornih i vremenskih informacija*. U tekstu se pojavljuje i terminologija vezana za montažu i montažne spone što je naglašeno već na formalnoj razini akrostihom. Time montaža višestruko ponire u tekst semiotičkim ludizmom. Montaža je tako, u našem slučaju, strukturni element teksta i filma. U dvominutnom Galetinom filmu pristuna su dvadeset i tri kadra, pa montaža upućuje na stilogenost jer se montažnim „sjeckanjem”¹⁷⁹ umanjuje zbiljsko prikazivanje zbivanja.

Galetino korištenje crno-bijele tehnike i eksperimentiranje perspektivama u filmu moguća je intermedijalna poveznica s Escherovim¹⁸⁰ paradoksalnim slikama. Točnije, s njegovom najpoznatijom litografijom *Relativnost* iz 1953. godine. Stoga vidimo kako je stalan

¹⁷⁶ Hrvoje Turković, Ivan Ladislav Galeta, Školsko kino, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3.3.2019

¹⁷⁷ Isto

¹⁷⁸ Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990), str. 16

¹⁷⁹ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 160

¹⁸⁰ Maurits Cornelis Escher, nizozemski grafičar poznat po bakropisima i drvorezima na kojima je nemoguće učinio – mogućim. Njegova djela inspirirana su matematikom, a konstrukcije koje u stvarnosti nisu moguće u radu ovog poznatog Nizozemca izgledaju i više nego realno. Više na: <http://www.ziher.hr/escher-115-rodendan-umjetnika-koji-je-nemoguće-ucinio-mogućim/>, 9. 3. 2019.

kontakt s likovnom umjetnošću neizostavan dio ovog rada, a Galetin eksperimentalni film *pokazuje relativnost perspektive kao osnove svakog umjetničkog rada. Odnosi gore-dolje, lijevo-desno, naprijed-natrag, ovdje-tamo... trajnim su dijelom autorskoga jezika Galetina mistična stvarateljskog koordinatnog sustava, u kojemu on provodi pokuse s naravi medija.*¹⁸¹

3.3.4. Režiserski subjekt

U tekstu *Zovem se film* prisutni su Ja i Nad-Ja subjekt. Subjekt u tekstu ili Ja subjekt pristuan je već u samom naslovu koji iz pozicije prvog lica jednine odaje svoj identitet. Dakle, predstavljajući se kao film i govoreći iz takve pozicije koristi terminologiju filmskog medija. No, on se ne može ostvariti u potpunosti jer ga ometaju *treće oči*¹⁸² ili *kamermanski subjekt* čijoj kompetenciji također pripadaju strukturne značajke filma. On pomoću njih i oblikuje tekst, dopuštajući povremenu prevlast Ja subjektu (početak i kraj teksta), što se može vidjeti i na razini grafičkog oblikovanja u dva stiha u kojima slova koja bi trebala biti početna u akrostihu, ulaze u tekst. Na taj pomak utječe Ja subjekt koji konačno zauzima ulogu autora, odnosno redatelja, što se i simbolično vidi u stihovima: *TAKE ONE, AND ACTION!*

Subjekt filma koji prevladava je objektivni, koji odgovara Nad-Ja instanci, a tek u nekoliko kadrova pojavljuje se autorov kadar koji odgovara Ja instanci. To su kadrovi u kojima iz perspektive ping-pong suigrača vidimo drugog igrača koji mu uzvraća lopticu. No, s obzirom na preobrazbe koje odučuju u filmu, prisutan je autorov kadar. To se ponajprije vidi zbog dinamiziranja kadrova pomoću montaže kojom se postižu različite perspektive i u kojima se uočava se autorov komentar¹⁸³. Dakle, vidimo da se subjekti teksta i filma preklapaju (Ja subjekt ili autorov kadar) u njihovom strukturnom dijelu – grafički i montažno.

¹⁸¹Marijan Krivak, *Galetin dijalog s vlastitim filmovima*, Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 53, Zagreb 2006. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1113, 9. 3. 2019.

¹⁸² Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme* (Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1991), str. 131

¹⁸³ Peterlić navodi da se u takvim kadrovima rabe najbliži planovi, izrazite rakursne snimke, naročite montažne kombinacije kadrova, a kako o svemu tome netko mora odlučiti stvara se svijest o autoru. *Osnove teorije filma* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000), str. 61

Zaključak

Paralelnom, ali i trijadnom stilističkom analizom uočilo se kako se pjesnički kôd najviše susretao s kodom likovne umjetnosti. Kodna mjesta ostvarila su se ponajviše na razini forme i to upravo zbog vizualne naravi pjesničkih predložaka. Tematska razina također je prevladavala kodnim susretima, a najmanje podudaranja ostvarilo se na razini subjekta. Što se tiče kodnih kontakata pjesničkog predloška i eksperimentalnog filma, ona su bila ostvarena na intenzivno na svim razinama, posebice na razini subjekta koji sam za sebe tvrdi da je *film* i govori iz takve pozicije. Stilističkom se analizom, dakle, došlo do spoznaje kako su forma i tekst jednako zastupljeni u zbirci *Forma teksta* i međusobno se nadopunjuju. Vidjelo se kako je u svakom dijelu analize iznikao kôd likovne umjetnosti kao neizostavan medij ovog rada. Kazimir je Maljevič, mogli bismo reći otac suvremene umjetnosti, napravio veliki eksperiment na polju umjetnosti iznoseći formu kvadrata pred kritiku i društvo u svom poznatom *Crnom kvadratu na bijeloj podlozi* 1913. godine kako je i sam posvjedočio: *I mene je obuzela neka bojazan, pa i strah, kada se govorilo da sam napustio „svijet volje i predodžbe” u kojem sam živio i stvarao i u stvarnovitost kojeg sam vjerovao. Ali osjećaj oslobađajuće nepredmetnosti koji usrećuje otrgao me u pustinju gdje ništa osim osjećaja nije stvarno... — i tako je osjećaj postao sadržajem mog života.*¹⁸⁴Tako u skladu sa suprematizmom, odbacujući funkcionalizam, umjetnost postaje i filozofija koja nepredmetnost tumači kao oslobođenje svih konvencija i usvojenih spoznaja kao i nemogućnosti svođenja na granice. Eksperimentirali su tako Boris Demur i Vlado Martek, članovi Grupe šestorice autora, tek studenti, željni ispitivanja granica nemogućega na području umjetnosti i književnosti. Eksperimentalan je film Ivana Ladislava Galeta *TV Ping-pong* koji se poigravao perspektivom kadrova i stvorio takav umjetnički čin koji je otvorio neizmjerne mogućnosti analize i tumačenja tog kratkometražnog medija. Zbirka *Forma teksta* jedan je pokušaj eksperimenta koja spaja navedene medije s medijem književnosti. Takva multimedijalna zbirka odraz je zanimanja za umjetnost općenito, nesusprezanje pred nepoznatim, ali i kontakt s bliskom tradicijom – kulturnom revolucijom sedamdesetih godina 20. stoljeća. Iako zbirka ruši konvencije tradicionalne poezije i otežava čitanje i iščitavanje, ona zapravo zahtijeva dekodiranje i prethodno upućenu publiku. Kako smo vidjeli sazdana je od ludizma, što ontološkog što semotičkog, koji dovodi do jezičnih i umjetničkih eksperimenata. Poezija time postaje mjesto igre; spajanje spojivog i nespojivog, predmetnog i nepredmetnog.

¹⁸⁴ Kazimir Maljevič, *Nepredmetni svijet*, Kazimir Maljevič, (Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova, 1927/1981), str. 66

5. Literatura

Izvori

a) Pjesnički izvori

Delimar, Ana. *poslijepoezija ili riječi omotane slikom*, u: *AV+I*, Ana Delimar i Viktorija Grgić. U pripremi za tisak. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci.

Delimar, Ana. *Zovem se film*, u: *AV+I*, Ana Delimar i Viktorija Grgić. U pripremi za tisak. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci.

Demur, Boris. 2007. *...Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...* Zagreb: Horetzky.

Đunđerović, Tihomir. 2013. *Maja i Vuneni*. Zagreb: Algoritam.

Grgić, Viktorija. *Hommage*, u: *AV+I*, Ana Delimar i Viktorija Grgić. U pripremi za tisak. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci.

Grgić, Viktorija. *Kaže Martek čitajte Maljeviča*, u: *AV+I*, Ana Delimar i Viktorija Grgić. U pripremi za tisak. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci.

b) Filmski izvor

Galeta I. L., red. 1976-1978. *TV Ping-pong*

Literatura

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

Briski Uzelac, Sonja. 1996. *Ludizam i umjetnost u tranzitnim vremenima*. U: *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker, 85-95. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Slon.

Kravar, Zoran. 1998. *Lirska pjesma*, u: *Uvod u književnost*. Škreb, Zdenko i Ante Stamać. 379 - 405. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Lučić, Mladen. 1995. *Boris Demur*. U: *Riječi i slike*, ur. Branka Stipančić, Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost.

Maljevič, Kazimir. 1981. *Nepredmetni svijet*. Preveo s njemačkog Nenad Popović. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova.

Martek, Vlado. 2014. *Sonetomanija*. Zagreb: DAF.

Medarić, Magdalena. 1988. *Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić)*. U: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, ur. Maković, Zvonko, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

Mrkonjić, Zvonimir. 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*. Zagreb: Kolo.

Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Ontološki ludizam*. U: *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Benčić, Živa i Aleksandar Flaker, 97-104. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Slon.

Oraić, Dubravka *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*. 1988. U: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, ur. Maković, Zvonko, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić-Tolić i Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

Peterlić, Ante. 2000. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Pranjić, Krunoslav. 1998. *Stil i stilistika*, u: *Uvod u književnost*, 1998. Zdenko Škreb, Ante Stamać, 193 - 226. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Rem, Goran. 1988. *Poetika brisanih navodnika*. Zagreb: Omladinski kulturni centar.

Rem, Goran. 2011. *Pogo i tekst*. Zagreb: Meandarmedia.

Sablić Tomić, Helena / Rem, Goran. 2008. *Hrvatska suvremena književnost*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet.

Salamon, Jasna. 2013. *Likovna umjetnost - priručnik za pripremu ispita na državnoj maturi*. Zagreb: Profil.

Sorel, Sanjin. 2008. Konkretno i konceptualno u pjesništvu Zvonimira Mrkonjića. *Fluminensia* 2, god 20, str. 95-107

Stipančić, Branka. 1995. *Riječi i slike*. U: *Riječi i slike*, ur. Branka Stipančić, 11-37. Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost.

Stipančić, Branka. 2010. *Vlado Martek – Poezija u akciji / Poetry in Action*. Zagreb: Delve – Institut za trajanje, mjesto i varijable.

Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Vuletić, Branko. 1989. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. Osijek: Izdavački centar Revija.

Vuletić, Branko. 2006. *Govorna stilistika*. Zagreb: FF press.

Zidić, Igor. 1995. *Martek, samotvorbeni rituali*. U: *Riječi i slike*, ur. Branka Stipančić. Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost.

Župan, Ivica. 1999. *Boris Demur: spiralni ciklus*. Zagreb: Meandar.

Mrežne stranice

<http://proleksis.lzmk.hr/16671/>, 5. 1. 2019.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=13655>, 12. 1. 2019.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=13655>, 5. 1. 2019.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=27142>, 12. 1. 2019.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=27142>, 5.1. 2019.

<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42748>, 12. 1. 2019.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50372>, 5. 1. 2019.

<https://www.culturenet.hr/default.aspx?id=23038>, 20. 12. 2018.

Rus, Zdenko. 2014. U sjećanje na Borisa Demura (1951–2014), Živjeti spiralno. *Vijenac*, br. 530, <http://www.matica.hr/vijenac/530/zivjeti-spiralno-23412/>, 19. 1. 2019.

Sandić, Srđan. 2016. *Umjetnost je dobro sredstvo, ali loš cilj*, <https://vizkultura.hr/intervju-vlado-martek/>, 9. 3. 2019.

Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decalcomania>, 12. 1. 2019.

Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage>, 12. 1. 2019.

Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage>, 12.1.2019.

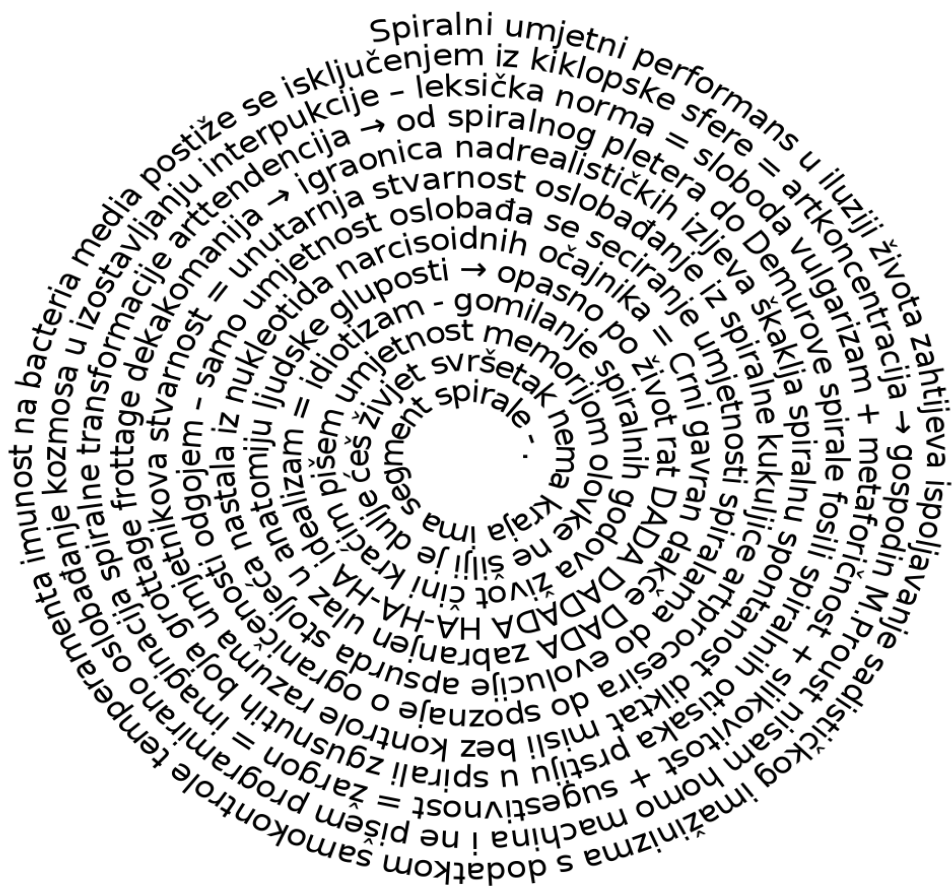
Turković, Hrvoje. *Ivan Ladislav Galeta*, Školsko kino, br. 3, http://blog.alu.hr/?page_id=126, 3.3.2019.

Turković, Hrvoje. 2002. *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film*. 2002. Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 38, Zagreb, http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=192#.XIZMDsIKjIW, 28.2. 2019

6. Prilozi

6.1. Viktorija Grgić, *Hommage*¹⁸⁵

Hommage¹



¹ Spiralni umjetni performans u iluziji života zahtijeva ispoljavanje sadističkog imažinizma s dodatkom samokontrole temperamenta imunost na bacteria media postiže se isključenjem iz kiklopske sfere = artkoncentracija → gospodin M. Proust nisam homo machina i ne pišem programirano oslobađanje kozmosa u izostavljanju interpukcije – leksička norma = sloboda vulgarizam + metaforičnost + slikovitost + sugestivnost = žargon = imaginacija spiralne transformacije arttendencija → od spiralnog pletera do Demurove spirale fosili spiralnih otisaka prstiju u spirali zgusnutih boja grattage frottage dekalkomanija → igraonica nadrealističkih izljeva škaklja spiralnu spontanost diktat misli bez kontrole razuma umjetnikova stvarnost = unutarnja stvarnost oslobađanje iz spiralne kukuljice artprocesira do spoznaje o ograničenosti odgojem – samo umjetnost oslobađa seciranje umjetnosti spiralama do evolucije apsurd stoljeća nastala iz nukleotida narcisoidnih očajnika = Crni gavran dakče DADA zabranjen ulaz u anatomiju ljudske gluposti → opasno po život rat DADA DADADA HA-HA-HA idealizam = idiotizam – gomilanje spiralnih godova život čini kraćim pišem umjetnost memorijom olovke ne šilji je dulje češ živjet svršetak nema kraja ima segment spirale → . (točku)

¹⁸⁵ Viktorija Grgić. *Hommage*. U: AV+I, Ana Delimar i Viktorija Grgić, (U pripremi za tisak. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci)

6.2. Viktorija Grgić, *Kaže Martek čitajte Maljeviča*¹⁸⁶

Kaže Martek čitajte Maljeviča

kaže

Maljeviča

Maljevič

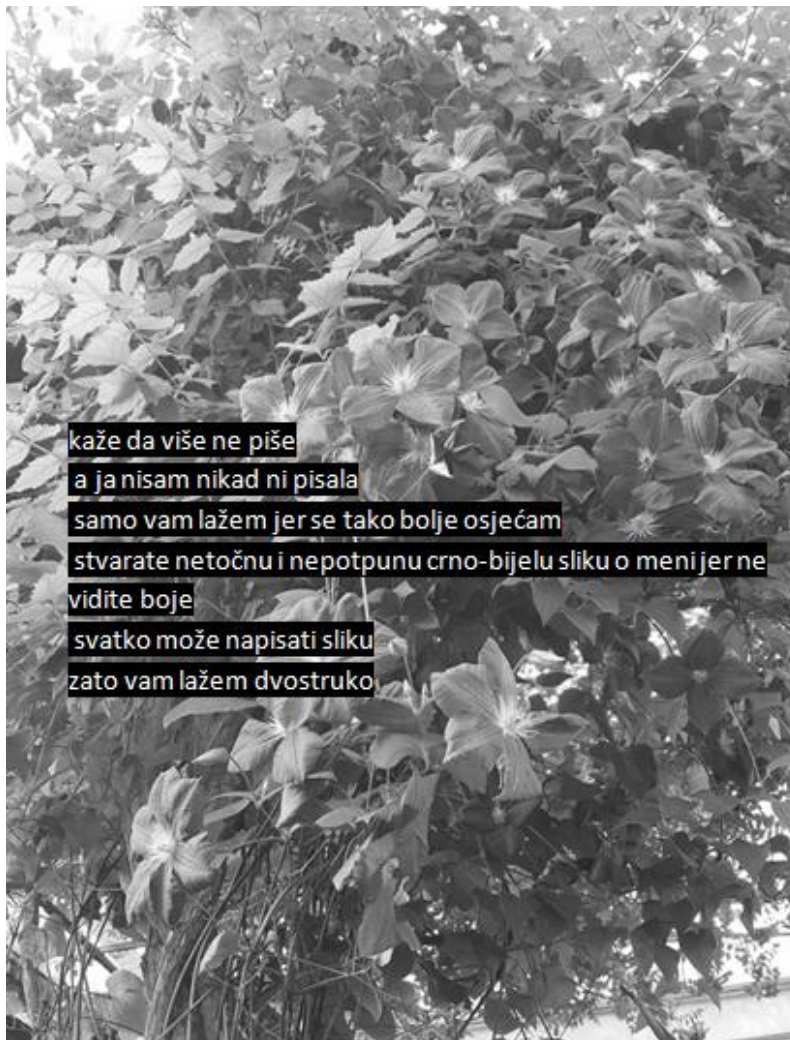
Martek

čitajte

¹⁸⁶ Viktorija Grgić. *Kaže Martek čitajte Maljeviča*. U: AV+I, Ana Delimar i Viktorija Grgić, (U pripremi za tisak. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci)

6. 3. Ana Delimar, *poslijepoezija ili riječi omotane slikom*¹⁸⁷

poslijepoezija ili riječi omotane slikom¹



kaže da više ne piše
a ja nisam nikad ni pisala
samo vam lažem jer se tako bolje osjećam
stvarate netočnu i nepotpunu crno-bijelu sliku o meni jer ne
vidite boje
svatko može napisati sliku
zato vam lažem dvostruko

¹ usp. tihomir dunđerović *više ne pišem*

¹⁸⁷ Ana Delimar. *poslijepoezija ili riječi omotane slikom*. U: *AV+I*, Ana Delimar i Viktorija Grgić, (U pripremi za tisak. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci)

6.4. Vlado Martek, *Čitajte Maljeviča*¹⁸⁸



¹⁸⁸Originalni letak/plakat za pjesničku agitaciju iz 1981. godine. Muzej avangarde, <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/vlado-martek~pe4469/#overlay>, 18. 3. 2019.

6.5. Ana Delimar, *Zovem se film*¹⁸⁹

Zovem se film

Mislim o dugim dinamičnim kadrovima i uobičajenom učinku opisivanja, mislim o

Odnosu gornjeg i donjeg rakursa i mogućoj inferiorizaciji snimanog objekta

Na plohi ekrana. Mislim

Toliko da se pretvaram u detalj,

Autorov kadar, neprimjetan rez.

Ž(alim, kamero, ne prilazi mi blizu, ugodno mi je u srednjem planu!!!)

Ako me dotakneš, kadar će se nakositi i izgubit ću ra

vno

te

žu.

Jedan kadar nastupa potiskujući drugi,

Elipsa eliminira okolinu kao



Stilistički instrument, kao dekontekstualizacija, kao kontinuitet

Vožnje prema natrag u panoramskom kretanju. Dvostruka

Ekspozicija: u istom se kadru (istovremeno!) posreduju dva prizora:

Istinitost i nelagoda

Svjesno i namjerno uskraćuju informacije o izrazitim preobrazbama svijeta. Smjena

Važnih poglavlja nastupa zatamnjenjem  i odtamnjenjem . Zovem se

¹⁸⁹ Ana Delimar. *Zovem se film*. U: *AV+I*, Ana Delimar i Viktorija Grgić, (U pripremi za tisak. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci)

Eksperiment, ne podnosim strukturiranu kompoziciju i zabranjujem pretapanje

Jednog kadra koji postupno nestaje dok se istovremeno drugi kadar preko njega pojavljuje.

nEprekinuta sam filmska snimka omeđena normom koju izdajem kako bih zavarala gledatelja

da se zovem aUtor. Recepcijska sam svijest,

Minimalno filmski preobražena,

Omogućena skokovitim prikazivanjem različitih prostornih i vremenskih informacija.

Naslovom medijski prekodirana:

TAKE ONE,

AND ACTION!

Žablja perspektiva čini me superiornom nad

Izvanjskim svijetom koji obuhvaćam kamernim odmakom.